

ELISABETH FRENZEL



DICCIONARIO  
DE ARGUMENTOS DE LA  
LITERATURA UNIVERSAL

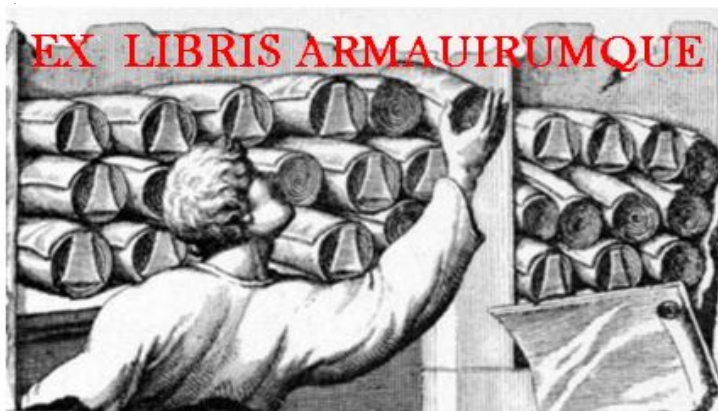
GEDOS



ELISABETH FRENZEL

# DICCIONARIO DE ARGUMENTOS DE LA LITERATURA UNIVERSAL

VERSIÓN ESPAÑOLA DE  
CARMEN SCHAD DE CANEDA



EDITORIAL GREDOS  
MADRID



© 1970 by ALFRED KRÖNER VERLAG in Stuttgart.

© 1994 EDITORIAL GREDOS, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, España, para la versión española.

Título original: *STOFFE DER WELTLITERATUR. EIN LEXIKON DICHTUNGSGE-  
SCHICHTLICHER LÄNGSSCHNITTE*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage.

PRIMERA EDICIÓN, 1976.

REIMPRESIÓN.

Depósito Legal: M. 495-1994.

ISBN 84-249-3141-6.

Impreso en España. Printed in Spain.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1994. — 6637.



## PRÓLOGO

Este primer ensayo que ofrecemos de un diccionario de argumentos de la literatura universal se basa en los conceptos de motivo y argumento elaborados por la crítica literaria de los últimos años y en nuestra propia experiencia, obtenida a través del estudio de cerca de trescientos motivos sacados de la literatura universal y reunidos aquí. En casi todos los artículos presentamos en primer lugar las fuentes, luego los contenidos y finalmente la evolución de los temas.

Por argumento no debe entenderse lo argumental en general, como polo opuesto a la estructura formal de la obra, es decir, no todo lo que la naturaleza ofrece a la literatura como materia prima, sino una como fábula tejida por los componentes de la acción y prefijada ya fuera de la literatura, una «trama» que llega al escritor en forma de experiencia, visión, informe, acontecimiento o tradición a través del mito y de la religión, o como acontecimiento histórico, ofreciéndole un estímulo para su adaptación literaria. Sus contornos fijos diferencian al *argumento* tanto del problema o *tema* más abstracto y en cierto modo vacío de argumento: la fidelidad, el amor, la amistad, la muerte, como de la unidad argumental menor del *motivo*: «El hombre entre dos mujeres», «Los hermanos enemigos», «El doble», que si bien tiene en común con el argumento lo intuitivo de sus imágenes y lo situacional, no hace más que pulsar un acorde, allí donde el argumento ofrece la melodía completa. El concepto de motivo, extraordinariamente importante para el análisis del argumento, designa al componente elemental de un argumento capaz de germinar y ser combinado; una cadena o un complejo de motivos forman un argumento. Se ha establecido la diferencia entre el motivo central de un argumento, sus motivos enmarcadores ampliatorios y sus motivos marginales o de relleno caracterizadores. La estructura elástica de los motivos de los argumentos es la que condiciona su variabilidad, asegurando a algunos de ellos una historia que se extiende ya a lo largo de dos milenios y medio. El concepto alemán de argumento perfilado de este modo viene a



coincidir en general con lo que la investigación francesa e inglesa designan con los nombres de «thème» y «theme», que abarcan las unidades argumentales de tema, argumento, motivo, con mucha menor precisión. Baldensperger/Friederich introdujeron en su *Bibliography of Comparative Literature* bajo la denominación «Literary Themes» (historia argumental), los conceptos subordinados de «Individual Motifs» y «Collective Motifs» de los que el primero se acerca bastante al concepto de argumento, y el segundo corresponde a los conceptos alemanes de motivo y tema; pero la separación no se ha llevado a cabo con suficiente precisión, y así bajo «Individual Motifs» aparecen con frecuencia motivos en el sentido alemán.

La recopilación de materias de la historia literaria que ofrecemos a continuación tiene como base el concepto que acabamos de precisar de argumento o «Individual Motif». Algunos casos extremos, en los que la historia argumental se halla muy próxima a la historia de los motivos, como por ejemplo el del «Sueño del labrador», «Dafne», «Schlemihl», han sido recogidos para demostrar que aquí el complejo de motivos no estaba unido todavía con precisión suficiente para impedir fenómenos de disolución o modificaciones totales, destructoras del motivo central. En general se han estudiado sólo los argumentos que han desarrollado una historia o por lo menos los comienzos de ésta, y se han suprimido los argumentos que fueron adaptados aisladamente. La lista de argumentos dista mucho de ser completa, pero creemos haber recogido los más fecundos de la literatura europea, además de algunos no europeos. No hemos aspirado a hacer un trabajo completo, sino a ofrecer una como introducción a la esencia de la historia argumental.

Ampliando lo que expuse en mi estudio sobre la historia de argumentos y motivos publicado en *Deutsche Philologie im Aufriss* y como resultado de nuevas investigaciones, deseo ofrecer en el presente trabajo algunas observaciones que me han llamado especialmente la atención. Los conocimientos sobre la psicología del autor y el proceso de creación literaria, que se obtienen con el estudio de la historia argumental, pueden ser ampliados si comparamos todos estos argumentos y la personalidad literaria que los ha desarrollado, en el sentido de que hay que contar con el comportamiento específico del escritor frente al argumento. Existen por ejemplo los típicos «tragalotodo» como Hans Sachs y, aunque con algunas limitaciones, también Alfieri, que sin grandes aportaciones saben trasladar a una forma adecuada a su época lo que la tradición les ofrece. Se dan también los descubridores de argumentos, que con mucho olfato —Keller los llama «Trüffelhunde» (perros truferos)— recogen una trama tentadora, pero no siempre son capaces de desarrollarla adecuadamente, de forma que es el adaptador siguiente quien cosecha los frutos de su hallazgo; a este grupo pertenecen el italiano L. Dolce, los franceses Hardy y Rétrou y, en Alemania, Herder, Tieck y Fouqué; curioso es el caso de Otto Ludwig, cuyo legado demuestra que recogió una gran abundancia de argumentos famosos y,



tras estudiarlos y probarlos, no pasaron nunca de proyectos y bocetos. Podríamos citar también a algunos embrolladores de argumentos, que llevaron casi violentamente el curso por nuevos cauces. Es asombrosa, a este respecto, la manía de Achim von Arnim y casi resulta divertida en la mayoría de los dramaturgos españoles del Siglo de Oro. Tenemos aún los que podemos llamar ponderadores y filtradores de argumentos como Corneille, Racine, Schiller, Grillparzer y Hugo von Hofmannsthal, y los geniales combinadores de motivos como Shakespeare, Metastasio, Goethe, Kleist y Ricardo Wagner.

Pueden hacerse algunas comprobaciones, que siempre se pueden confirmar a través de la totalidad del material, sobre el concepto de estilo nacional con el que operaban tan atrevidamente los estudios de argumentos —por lo menos los alemanes— a principios de siglo, y con el que actualmente se procede con más cautela. Entre los italianos pasa siempre a primer plano de cualquier argumento la pasión amorosa —baste con observar la transformación del héroe guerrero Roldán en la literatura italiana hasta Ariosto—. El típico ingrediente francés es la intriga de celos; mientras que los clásicos españoles convirtieron incluso las fábulas más serias, despreocupadamente, en punto de partida para comedias de capa y espada, disfraz y confusión de parejas de enamorados. Los ingleses incorporaron con frecuencia a la fábula un agente político, por eso los finales terroríficos y sangrientos se hallan aquí con mayor frecuencia que en las demás literaturas. En cambio, la inclinación a extraer un significado más profundo o una moraleja, ha hecho que los escritores alemanes pensasen y sobrecargasen, hasta destruirlos, algunos modelos realmente notables.

La posibilidad de deducir las épocas de la historia del pensamiento y de la literatura es sin duda el resultado más patente de las investigaciones histórico-argumentales. La disolución novelesco-fabulística de las acciones clásicas a lo largo de la Antigüedad clásica tardía puede demostrarse con tanta precisión como su asimilación a las ideas cortesanas de la Edad Media, que al mismo tiempo desarrolló en la épica dietrichiana, carolingia y arturiana gigantescos complejos cíclicos alrededor de determinados protagonistas ideales, mientras que en la adaptación de los argumentos bíblicos se mantuvo ligada a su sentido teológico o a su función prefigurativa. La difusión de numerosos argumentos clásicos y del patrimonio narrativo internacional durante el Renacimiento, que trató también con mayor libertad las historias bíblicas transformándolas en ejemplos de comportamiento moral, puede percibirse en la mayoría de las historias argumentales como gran incursión. El Renacimiento almacenó el patrimonio argumental europeo en sus obras enciclopédicas, cuentos y libros de anécdotas como en grandes depósitos, de los que los siglos posteriores pudieron extraer sugerencias ininterrumpidamente. El Barroco se apoderó de los argumentos emotivos, de cualquier procedencia —utilizó también sobre todo argumentos orientales—, transformándolos en la línea del tipo humano determinado por las pasiones que le era



característico, hasta el extremo de resultar irreconoscibles en algunas ocasiones; los personajes secundarios y de relleno ampliaron la fábula tradicional en las novelas y dramas que la recogían, de forma que el motivo central resultaba con frecuencia sofocado y relegado. El Racionalismo fue en realidad una época de gran pobreza argumental: despreció gran cantidad de argumentos llenos de grandeza trágica y pasional, limitando su círculo de personajes en general a los representantes clásicos y bíblicos de la virtud. Wieland, Herder y el Sturm und Drang abrieron más tarde las puertas a las cegadas fuentes de la literatura popular y de la antigua tradición, explotadas plenamente después por el Romanticismo, que de ese modo aporta una gran riqueza de argumentos al siglo XIX. Este eclecticista siglo echó mano prácticamente de todas las fuentes que le ofrecía la naciente investigación histórica, pero la crítica filológico-histórica volvió a poner fronteras a la libertad del escritor frente al argumento, de forma que el autor no centraba su esfuerzo en la readaptación creadora, sino en la «exactitud» histórica; por eso son más características de esta época las traducciones y refundiciones que las modificaciones independientes del patrimonio argumental. Por otro lado, la exigencia de originalidad existente a partir del Sturm und Drang y el realismo del momento, típico de la segunda mitad del siglo XIX, frenaron la adaptación de los grandes argumentos. Hasta el neorromanticismo no se había vuelto a conectar con esa «cierta mitología europea intemporal» recogida por Hugo von Hofmannsthal, y la literatura moderna —después de la supresión definitiva del naturalismo— parece disfrutar frecuentemente en actualizar los argumentos tradicionales de la literatura universal, sobre todo los de la Antigüedad clásica.

La aparición y desaparición de los argumentos en las diferentes épocas aporta a los mismos nuevos aspectos y una mayor vitalidad, al aparecer cada vez en forma diferente. Son siempre resultado y al mismo tiempo móvil espiritual de la vida política y social de su época. El espíritu ático, que había hecho que Eurípides en su *Ifigenia entre los Tauros* se declarase enemigo de la venganza sangrienta, había perdido ya todo su significado para Goethe; a finales del siglo XVIII el argumento tenía que recibir con nuevo espíritu, que proclamase una imagen divina y humana basada en una verdad y una humanidad distintas, una visión del mundo que a su vez había de ser muy diferente de la tenebrosa y sangrienta del anciano Gerhard Hauptmann de 1940. En las adaptaciones del argumento de la *Doncella de Orleáns* se refleja la postura cambiante frente al milagro y al heroísmo femenino. Electra pasó de ser un simple instrumento de venganza basado en el deber, a la encarnación de un odio sin medida, hasta que llega a degenerar en una mujer neurótica y enferma como consecuencia de emociones reprimidas. El rebelde Masaniello se convertía, según la postura política del autor, tan pronto en un héroe nacional como en un criminal sin escrúpulos. La diferencia de valoración del problema de la tiranía, de la violencia y del derecho de los ge-

nios políticos puede verse en las adaptaciones de los argumentos de César y Napoleón. En los numerosos argumentos sobre el motivo del matrimonio desigual, se hace patente el problema clasista a lo largo de su evolución. Determinadas situaciones político-sociales fueron, pues, las que con frecuencia sentaron las bases para el desarrollo de un argumento. El Romanticismo profundizó y extendió el argumento del Judío Errante, caracterizando a éste como símbolo del hombre errante e inquieto. El destino del Posadero del Sol armonizaba con el ambiente revolucionario social del Sturm und Drang. El argumento frío y heroico de la Virginia romana fue desnudado de su estilización en la *Emilia Galotti* de Lessing, haciendo que su problemática social hablara directamente a sus contemporáneos. El trasplante a la actualidad contemporánea era siempre el medio extremo y más seguro del autor para retrotraer un argumento a su motivo central, liberarlo de todo acompañamiento que lo velase y hacerlo operar en sus condiciones actuales; y por otro lado más de un argumento bien conocido tuvo que servir como vehículo encubridor de candentes cuestiones de gran actualidad.

La contribución quizá más importante de la historia argumental a la ciencia literaria creo se halla en los conocimientos estético-literarios. A pesar de la disposición cronológica, en cada uno de los artículos de este libro me han interesado menos los objetivos históricos que la estructura interna de los argumentos, sus cualidades y su carácter, su evolución interna, es decir su crecimiento, la cristalización periférica de nuevos elementos argumentales y la coordinación del equilibrio interno con el crecimiento y mutación de los núcleos argumentales motivadores. La pertenencia de los argumentos a determinados géneros literarios puede comprobarse generalmente ya en época muy temprana. Esto puede verse en la selección que los trágicos griegos extrajeron del ciclo épico troyano. El proceso evolutivo demuestra una y otra vez que los argumentos tienen una capacidad de desarrollo limitada y que adaptadores muy separados unos de otros en el tiempo y en el espacio llegaron a una misma organización del material argumental. Determinados elementos estructurales poéticos pueden casi leerse en la materia prima mítica o histórica y se imponen a todos sus adaptadores. El argumento de María Estuardo, por ejemplo, alcanzó ya mucho antes de Schiller la forma dramática analítica, cuya expresión madura es admirada en los clásicos alemanes. Pero sólo la reducción de la fábula al proceso final logró salvar para la dramática el argumento de la Doncella de Orleáns, prefijado épicamente. Los motivos aislados llamativamente dramáticos dentro de los argumentos épicos, como por ejemplo en el de los Nibelungos, han provocado continuamente intentos —en general fallidos— de trasplante total de lo épico a la forma aparentemente más movida. Por el contrario, son importantes los innumerables y logrados traslados de argumentos novelísticos al teatro, lo cual podría estar relacionado con el parentesco de la estructura básica motivadora



de ambas formas, o sea la colocación del motivo central por encima de los motivos marginales.

El crecimiento de los organismos espirituales continúa siendo inexplicable. ¿Por qué algunos hechos históricos se convirtieron en argumento literario y otros no? Este fenómeno parece ser totalmente independiente de la «magnitud» de los acontecimientos, pues las grandes figuras no son necesariamente figuras poéticas, y muchos destinos artísticamente atractivos en apariencia, resultan poco rentables literariamente, como por ejemplo el de Conradino Hohenstaufen. La aparición de un argumento es consecuencia de un entretejido genial de motivos, como el que puede observarse en las obras de autores importantes, pero resulta asombroso comprobar que con bastante frecuencia se desarrolla en una especie de tierra de nadie literaria: un informe contemporáneo aporta unos hechos escuetos y con frecuencia deshilvanados de cualquier acontecimiento, y cien años después la crónica siguiente logra unir estos hechos de forma definitiva. Así ocurrió, por citar sólo algunos ejemplos, con la historia de Belisario, de Don Carlos y de Federico el Belicoso. ¿Quién tuvo aquí la inspiración decisiva? Como en general no esperamos que el cronista sea capaz de esta invención, nos sentimos casi tentados a pensar en la vieja tesis romántica del «alma poética popular».

Aún hay otro aspecto que se impone en la comparación de las diferentes historias argumentales. La capacidad de despliegue de los argumentos que tuvieron un desarrollo verdaderamente amplio se basa en el problema que plantea la fábula. ¿Por qué mató Felipe a su hijo Don Carlos? ¿Por qué exigió Salomé la cabeza de San Juan Bautista? ¿Por qué tuvo que morir Agnes Bernauer, y por qué su esposo se reconcilió con el asesino? ¿Qué es lo que impulsó a Rosamunda a asesinar a Alboíno y a su segundo esposo Helmicis? ¿Cuál fue la tensión existente entre Sigfredo y Brunilda, y cómo fue capaz Crimilda de destruir despiadadamente a sus parientes más próximos? ¿Qué poderes misteriosos impulsaron a Edipo al parricidio y al matrimonio incestuoso con su madre? ¿Por qué los germanos mataron a Arminio, el liberador de su pueblo? ¿Quiénes fueron Demetrio, el Falso Valdemar o Gaspar Hauser? En estas interrogantes atacadas continuamente, y eternamente insolubles, se hallaba el germen del que a lo largo de varios siglos brotó un intenso desarrollo argumental. En cambio en otros argumentos el efecto y la influencia posteriores no se basan en la interrogante que plantean, sino en la ejemplaridad y la adecuación a la época de un tipo humano, de un ambiente, de un clima espiritual. Su fábula es estática y apenas desarrollable; no animan a su readaptación, sino a la imitación. Los motivos añadidos en ellos para su máximo redondeamiento son excluidos de nuevo del argumento por los imitadores, y colocados como piezas de recambio en argumentos parecidos. A este desmontaje de motivos va unido un cierto vaciamiento; los imitadores dominan las fáciles versiones con virtuosismo e incluso mecánicamente. El carácter de estos argumentos, en los que la imitación

predomina sobre el desarrollo, se manifiesta en ejemplos como Don Quijote, Robinson y Werther. Finalmente puede verse también, a través de los argumentos estudiados, cómo unos pocos motivos básicos, repetidos continuamente, engendran, por medio de las vinculaciones que contraen y de las ligeras variaciones iniciales por las que pasan, argumentos específicos y siempre nuevos; así por ejemplo el motivo del hombre entre dos mujeres engendra el argumento del Conde de Gleichen, el de Ariadna y el de José; el motivo del hombre que pacta con el diablo, el argumento de Teófilo, el de la Papisa Juana y el de Fausto; el motivo de los hermanos enemigos, el argumento de Prometeo y el de Caín y Abel; el motivo de padre-hijo, el argumento de Edipo, el de Hildebrando y el de Don Carlos; el motivo del rebelde y libertador de la patria, el argumento de Arminio, el de Guillermo Tell y el de Masaniello; el motivo de la mujer abandonada, el argumento de Dido, el de Ariadna, el de Medea y el de Berenice.

El diccionario de argumentos de la literatura universal es un viejo proyecto de la ciencia literaria. Ya Karl Goedeke, el meritorio rastreador y ordenador de material bibliográfico, había preparado una obra de este tipo; pensaba probablemente darle la extensión y el alcance de su *Compendio*, pero la falta de trabajos previos de investigación sobre la historia argumental, de tanta extensión internacional, no permitía entonces todavía la realización de estas ideas. Entretanto el material había sido preparado de tal forma por los trabajos concienzudos y básicos de la Scherer-Schule y por la ciencia literaria comparada, a cuyo patrimonio pasó la historia argumental y motivista a partir de Wilhelm Dilthey, que Artur L. Jelinek creyó de nuevo, a finales de siglo, estar en condiciones de prometer la recopilación en un diccionario, pero no pasó de ofrecer los comienzos en forma de índice en su *Bibliographie der vergleichenden Literaturgeschichte* (1903). Después de una depreciación de la historia argumental, que dura unos 25 años, debido a la línea científico-espiritual de la ciencia literaria, que veía en todo lo argumental algo de segundo orden, algo casual, y a veces incluso no literario, a finales de los años veinte pudo observarse un nuevo intento de reflexión sobre el tema. La serie de estudios aislados publicada por Paul Merker en la *Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur* (16 tomos, 1929-1937), supuso un nuevo intento de resúmenes temáticos y colocó a la desacreditada rama de la investigación dentro de la línea histórico-espiritual, haciendo que la personalidad creadora aislada quedase sumida en una visión estilística e histórica de las distintas épocas. Características de esta postura, que no prescinde de los resultados positivistas de la comprobación de fuentes y orígenes, pero que pretende someterlos a fines histórico-espirituales, son las normas directrices formuladas en 1928 por Julius Petersen para un diccionario argumental, cuya urgente necesidad estaba ya entonces bien patente para él: «No lo necesitamos para volver a caer en un alejandrismo de la historia argumental, sino para superar el estadio de la simple historia argu-

mental, llevándola allí donde está su sitio (en el diccionario), y desde donde su material puede ser habilitado para objetivos histórico-literarios superiores... Necesitamos una visión de conjunto recopiladora, que reúna las adaptaciones literarias de cada argumento y cada motivo, y valore comparativa e histórico-culturalmente su frecuencia y su dinámica, tanto temporal como nacional. Además debemos preocuparnos, por medio de los datos literarios, de que no se pierda el trabajo realizado hasta ahora. El registro hecho ya en el terreno folklórico por Reinhold Köhler y Bolte, así como por los finlandeses Aarne y Krohn, puede ser útil y ejemplar para esta clase de empresas, que tendría que establecer también una relación viva entre la literatura popular y la culta».

Por tanto la historia argumental era considerada aquí como una especie de ciencia auxiliar de la historia literaria, que debía registrar «tanto la frecuencia y dinámica temporal como la nacional», y por tanto contribuir a aclarar principalmente los conceptos de estilo personal, estilo nacional y estilo de época. Sirvió de modelo la impresionante aportación de la investigación de la literatura popular, representada por la escuela finlandesa de investigación del cuento, que transcurre por caminos esencialmente positivistas, con sus diccionarios de motivos orientados hacia compendios completos. Este tipo de manuales, que facilita una visión de conjunto de la literatura popular internacional y que recoge cada motivo y cada rasgo con sus variantes, corre el peligro de una contemplación atomizadora de la obra de arte, como ya había objetado Helmut de Boor en 1928, y de una idea mecánica de su creación, que en el terreno de la investigación de la literatura popular, donde no hay que enfrentarse con la personalidad creadora, puede resultar fácilmente peligrosa. Claro que al ocuparse intensamente de la historia motivica parece imponerse el registro estadístico de la dispersión, ya que resulta problemática la reproducción por medio de resúmenes de estas unidades argumentales menores, más fecundas y movibles, y de su extendido sistema de relaciones. Los resúmenes cortos exigidos por Petersen son prácticamente imposibles de lograr en el terreno de los motivos, y un diccionario, que no sólo sirva de registro, sino también de descripción, debería por ello limitarse por razones metódicas a la unidad mayor de los argumentos.

Dentro de este prólogo no podemos ofrecer un informe detallado del estado actual de la investigación de la historia argumental. Sólo queremos mencionar la impresión que nos ha dejado el estudio de más de mil investigaciones histórico-literarias. Los trabajos, que aún llevan el sello de la Scherer-Schule, los *Breslauer Beiträge zur neueren Literaturgeschichte* (1904-1919 y 1922) y los *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* (1901-1909) de Max Koch, que se hallan bajo el signo de la historia literaria comparada, así como los artículos competentes de la revista, fundada también por Koch, *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* (1887-1910), y numerosos estudios anglísticos y romanísticos en los tomos más antiguos del *Archiv für*

*das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, rara vez llegaron con sus comprobaciones de las dependencias, adaptaciones e influencias, a resultados verdaderamente espirituales o estéticos. Pero la exactitud, y la técnica de la comparación con tanta seguridad utilizada, así como el conocimiento verdaderamente amplio de los originales en varias literaturas nacionales y, finalmente, el conocimiento de las relaciones literarias lograron, sin embargo, con frecuencia un material tan bien fundamentado, que no resulta difícil para el lector extraer de él sus propias conclusiones histórico-espirituales y estético-literarias. Realmente dudamos si obtuvo mejor resultado el sistema de estudio histórico-espiritual que predomina en la serie publicada a partir de 1929 por Merker. Cuando, aún no hace mucho tiempo, Wolfgang Kayser criticaba el hecho de que en las investigaciones histórico-argumentales la creación del autor apareciese ya ante la vista como obra artística propia, cerrada en sí misma, y que sólo fuesen discutidos sus componentes, se estaba refiriendo precisamente a las investigaciones de orientación histórico-espiritual, cuyos cortes longitudinales y transversales ofrecían aquel método de la «desmembración de motivos» consciente, con el que Julius Wiegand escribió toda su *Geschichte der deutschen Dichtung* (1922). Muy ilustrativa de esta atomización de obras de arte es una moderna tesis americana sobre la imagen de Pedro el Grande en la novela histórica rusa, tesis que con gran conocimiento y cuidado reunió las teselas procedentes de numerosas obras sobre Pedro el Grande, formando con ellas retratos transversales del Zar en las diferentes épocas de Rusia, pero sin dejar que se viera, ni siquiera en sus contornos, una sola de las obras literarias generalmente desconocidas para el lector occidental. La ya mencionada devaluación transitoria de la historia argumental ha llevado incluso a considerar que las investigaciones histórico-argumentales son ejercicios propios de la meticulosidad de principiantes, siendo confiadas como campo de ejercitación a los doctorandos, por lo menos en Alemania. Estas tesis no ofrecen con frecuencia más que exhaustivas alineaciones de resúmenes, ya que el principiante no es capaz de establecer las relaciones transversales, ni de ver los resultados de sus investigaciones con la perspectiva suficiente. Mientras que en tiempos de Max Koch era en la universidad de Bratislava donde más se estudiaban temas de la historia argumental, hoy y desde hace varias décadas es Viena la que sigue este camino con éxito variable. Prescindiendo de algunos sorprendentes casos aislados, en que puede verse ya la garra de un futuro «grande» de la investigación, el lector de estos estudios histórico-argumentales debidos a principiantes rara vez tropieza con trabajos «maduros». Se trata en estos casos generalmente de ensayos cortos, en los que un investigador ataca desde su atalaya soberana casos interesantes desde el punto de vista histórico-argumental; así por ejemplo el estudio de Ernst Beutler sobre la Infanticida y la Lorelei, o las aportaciones de Herbert Singer al argumento de José y al estudio de la Princesa de Ahlden. La ciencia literaria de Francia, Bélgica, Estados Unidos y también



de Italia se ha hecho cargo en cambio de la historia argumental con investigaciones amplias y extensas, que estudian la totalidad del material, ofreciendo trabajos completos sobre Ulises, Merlín, Fedra, Endimión, Don Carlos y Tito y Gisipo, que saben unir la técnica de la comparación con la valoración histórico-espiritual y poética.

Todos los artículos de mi diccionario se basan en las numerosas investigaciones de la historia argumental que han sido ofrecidas a lo largo de los últimos cien años en forma de libros, artículos y sobre todo de tesis, y que se hallan ya recogidas en bibliografías, como la alemana de K. Bauerhorst (1932) y su continuador F. A. Schmitt (1959), así como en la internacional de F. Baldensperger/W. P. Friederich (1950) y en el *Yearbook of Comparative and General Literature* (1952 y sigs.) considerado como continuación; mi libro debe mucho a estas obras aunque en algunos detalles ha podido ampliarlas o rectificarlas. También me proporcionaron un gran apoyo las indicaciones bibliográficas y materiales del *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* de H. Hunger y del *Lexikon historischer Ereignisse und Personen in Kunst, Literatur und Musik* de E. Heinzel, a pesar de que el método histórico-literario de tratamiento del argumento ha de diferenciarse esencialmente del del historiador en su finalidad estética al comparar la materia prima histórica con su tratamiento literario. En la mayoría de los artículos, los materiales hallados en las investigaciones y bibliografías han sido completados con conocimientos propios, y se han establecido relaciones que habían escapado a la atención de los autores, limitados a aspectos temporales o regionales de la literatura; la amplitud del trabajo, empero, no me ha permitido basar exclusivamente en investigaciones personales más que unos pocos artículos.

Los artículos histórico-argumentales que siguen comienzan en cada caso, siempre que es posible, en un punto en que ya se pisa terreno firme por la existencia de una versión concreta. Las historias previas y los significados de los personajes aislados, que pertenecen al ámbito de la mitología, no se hace más que rozarlos; y otro tanto cabe decir de las versiones originales de los argumentos, más o menos reconstruibles, que sólo se mencionan, sin que hayamos tomado postura frente a las diferentes hipótesis, con frecuencia totalmente opuestas. No han sido recogidos en este índice los argumentos que fueron siempre patrimonio exclusivo de la literatura popular, y que, se encuentran recogidos en canciones populares, cuentos y leyendas, sin haber hallado jamás acogida en la literatura culta, teniendo en cuenta que el folclore y la literatura folklórica, como ya se ha dicho, tienen sus propios manuales con metas similares. Las fechas indican generalmente la aparición de una obra, bien sea en forma de manuscrito, impresión o presentación escénica; sólo en algunos casos excepcionales de la literatura antigua, o en las obras póstumas o fragmentarias de la literatura moderna, cuando existe un intervalo demasiado grande entre su creación y su aparición, hemos puesto

en lugar de la fecha de aparición, la de creación. Cuando no se cita el título de una obra, es debido a que éste coincide con el que encabeza el artículo; las escasas desviaciones formales al pasar a terrenos lingüísticos extranjeros, no han sido tenidas en cuenta.

Aparte de los numerosos colegas especialistas, a quienes no conozco personalmente, y cuyas investigaciones histórico-argumentales e indicaciones bibliográficas me han proporcionado los materiales más importantes para mi trabajo, estoy agradecida a una serie de investigadores, cuyos informes procedentes de su sector de investigación especial, han sido de gran ayuda para un libro que roza tantas literaturas nacionales. Doy las gracias a los funcionarios de la biblioteca de la Universidad Libre de Berlín por su ayuda incansable en la consecución de los libros, especialmente al Dr. Klaus Kanzog también por su revisión de la parte bibliográfica, y a los señores Dr. Friedrich Röbbeling, Dr. Erich Kalisch y Alfred Alisch por su ayuda en las correcciones de pruebas, a la señora Ruth Homann por su ayuda circunstancial en la lectura de las obras de investigación, publicadas en italiano, y a mi esposo, Dr. Herbert A. Frenzel, por su primera lectura crítica de mi manuscrito y por su ayuda para la edición. Finalmente deseo dar las gracias a la editorial y a su lector, señor Gero von Wilpert, por el espíritu emprendedor que han demostrado, al confiarme este primer ensayo de un diccionario argumental. Espero haber cumplido las esperanzas puestas por mi antiguo maestro Julius Petersen en una empresa de este tipo por lo menos en la intensidad del procedimiento, y finalmente espero haber contribuido a dejar sentado que la historia argumental no sólo sirve para preparar materiales para «objetivos literarios más elevados» como una especie de ciencia auxiliar, sino que es por sí misma una contribución a los elevados fines de la poética.

# A

**Abel.** Ver Caín y Abel.

**Abelardo y Eloísa.** — Abelardo (1079-1142), canónigo, y ya entonces famoso profesor de Filosofía en París, sedujo a la joven Eloísa (1100-1163), famosa por su asombrosa erudición, cuya educación le había sido confiada por su tío el canónigo Fulbert. La raptó llevándola a casa de su hermana en Bretaña, donde dio a luz un niño, y ofreció a Fulbert como reparación el matrimonio con Eloísa, que había de permanecer secreto debido a la carrera teológica de Abelardo. Después de efectuado el matrimonio, Fulbert no cumplió su compromiso, hasta que Eloísa, para poner coto a las habladurías, ingresó en el convento de Argenteuil. Fulbert, que creía que de este modo Abelardo quería deshacerse de su sobrina, dispuso que Abelardo fuese asaltado y castrado. Mientras Eloísa permaneció siete años en Argenteuil, Abelardo se retiró primero al convento de Saint-Denis, huyendo de sus enemigos personales y filosóficos, y más tarde a un refugio en las proximidades de Troyes, al que denominó Paraclete y donde reunió discípulos a su alrededor, hasta que también allí fue perseguido, por lo que aceptó el nombramiento de abad de Saint Gildas. En 1131 cedió el Paraclete a Eloísa y a sus compañeras, expulsadas de Argenteuil, para la fundación de un convento, y se trasladó a vivir transitoriamente cerca de ella, hasta que las malas lenguas le obligaron a regresar a Saint-Gildas. Un informe de rendición de cuentas escrito a un amigo, *Historia calamitatum mearum*, leído por Eloísa, fue el principio de una correspondencia en la que Eloísa le expresaba su gran amor y su ardiente deseo de unirse con él de nuevo, mientras que

Abelardo le mostraba el camino del amor divino. La doctrina de Abelardo fue condenada en el concilio de Sens, pero consiguió el perdón del papa y murió en la soledad del convento de Saint-Marcel. Eloísa fue autorizada al traslado de sus restos al Paraclete, donde ella misma fue sepultada más tarde a su lado como abadesa; desde 1817 ambos están enterrados juntos en el cementerio de Père-Lachaise de París.

El sino de los famosos enamorados es un argumento excitante y tentador. Recogido por las fuentes tradicionales lo suficiente como para disponer de perfiles bien delimitados, deja un amplísimo margen para su desarrollo artístico. Por otra parte, la correspondencia ha adquirido el rango y la función de un estilo literario importante imposible de imitar o superar como parte esencial del argumento, lo cual ha servido ostensiblemente de freno a su utilización y desarrollo.

Es, sin embargo, interesante que llegase a estar tan de moda dentro del género barroco clasicista de la heroída para el que por su forma epistolar estaba perfectamente perfilado de antemano. Tras la aparición del texto original latino, fue probablemente Hofmann von Hofmannswaldau el primero que recogió el diálogo de los amantes en sus *Heldenbriefen* (1673). Pero el argumento no alcanzó fama hasta la epístola de Pope *Eloisa to Abelard* (1717) basada en la traducción que hizo J. Hughes (1713) de una adaptación libre francesa en la cual el tema ya había sido incorporado al gusto sentimental de la época. El gran monólogo de Eloísa que nos muestra a la heroína conmovida por la confesión de Abelardo y su lucha entre la pasión y la virtud, cuya única salida la ve en la muer-

te, provocó en la literatura inglesa una pléthora de «Respuestas de Abelardo» (J. Beekingham, 1721; W. Pattison, 1728; J. Delacour, 1729; J. Cawthorn, 1747; E. Jer-ningham, 1792; Landor, 1795, entre otros); todas ellas fueron publicadas a partir de 1787, junto con la epístola de Pope, como apéndice de la traducción de Hughes. También podemos comprobar la divulgación del argumento en parodias. En Francia se escribieron también imitaciones de Pope (Ch.-P. Colardeau, 1758) y «Respuestas» (C.-J. Dorat, 1759); Beauchamps y Mercier incluyeron a la pareja entre los correspondientes de sus heroidas; y en Italia, A. Conti escribió también (mediados del siglo XVIII) una heroída titulada *Elisa e Abelardo*. De este modo, Eloísa, conocida por sus coetáneos como encarnación de la amante sin freno, pudo ser incorporada por Rousseau como arquetipo de su novela *Nouvelle Héloïse* (1761) en la figura de Julie d'Étanges, cuyo derecho al amor pasional le viene de la pureza de su conciencia. El interés creciente que se produce por el argumento y el aumento de las cartas en verso a finales del siglo XVIII en Francia e Inglaterra pudieran tener un origen en los impulsos dados al tema por la obra de Rousseau y en el deseo de la vuelta a la Edad Media. Luego la preferencia por este argumento desapareció casi totalmente. Entre los *Personajes* de N. Lenau se encuentra desde luego *Eloísa* (Poema, 1832), que estando ya en el monasterio no puede olvidarse de Abelardo. Parece que en la moderna historia novelada el peso del valor literario del epistolario protegió al argumento de una intervención independiente, sobre todo si se tiene en cuenta que estas narraciones proceden en muchos casos de autores influidos por la investigación: la exposición de G. Moore, orientada principalmente a la evolución de la heroína (*Héloïse and Abelard*, 1921), sólo llega como la de H. Waddell (*Peter Abelard*, 1933), hasta el momento de la fundación del convento de Paraclete, es decir, hasta la misma antesala del epistolario; y J. Klein (*Das Liebesopfer*, 1941) sólo reproduce dos cartas de los amantes como eco de los acontecimientos tratados hasta el concilio de Sens. Recientemente han aparecido también diversas composiciones dramáticas basadas en este argumento (R. Vaillant, *Héloïse et Abélard*, 1947; J. Forsyth, *Héloïse*, 1958; R. Duncan, *Abelard and Heloise*, 1961).

**Abisag.** Ver David.

**Accoromboni, Vittoria.** — Vittoria Accoromboni († 1585), noble italiana, de la que se conservan algunas poesías, vivía en discordia con su marido, Peretti, a pesar de que había contraído matrimonio con él por amor. Debido a ello se hizo entregar por su hermano Marcello al poderoso Paolo Orsini, que había estrangulado a su primera mujer Isabella Medici y se había enamorado de Vittoria. Orsini hizo que Marcello eliminase a Peretti en 1581, y Vittoria se trasladó poco después, con su madre, a vivir en casa de Orsini y contrajo matrimonio secreto con él. A consecuencia de la protesta de los Medici fue encarcelada hasta que Orsini consintió en la anulación del matrimonio. En 1584 volvieron a contraer matrimonio, y se trasladaron a vivir a Padua por temor a Montalto, tío de la asesinada, que entretanto había sido nombrado cardenal por el Papa. Allí murió Orsini y Vittoria fue asesinada, a instigación de Lodovico Orsini y de los Medici, tras un pleito de sucesión.

El destino de esta figura típica de la era renacentista, sospechosa de parricidio, pero que no puede ser condenada irrevocablemente ni por su participación en los acontecimientos ni por sus móviles, fue transmitido por cronistas italianos y conocido en Europa a fines del siglo XVI. Ya en 1608 John Webster recogió el tema en su drama *The White Diver or the Tragedy of Paulo Giordano Ursini Duke of Brachiano with the Life and Death of Vittoria Corombona, the Famous Venetian Curtizan*. La acción se inicia con el asesinato de Isabella Medici y termina con la venganza del conde Lodovico, que, enamorado de ella, elimina a Orsini y a Vittoria. Nos presenta a Vittoria como una vulgar cortesana: ya en vida de Peretti mantiene relaciones ilícitas con Orsini; ante los jueces trata de defenderse con descaro, es recluida en un convento destinado a mujeres públicas arrepentidas, y, finalmente, es asesinada junto con su hermano.

No volvió a ser incorporada al drama hasta dos siglos más tarde, por el italiano Luigi Capranica (1821), cuya obra, lo mismo que la de A. Weimar (pseud. de Auguste Goetze, 1890), pasó inadvertida. A mediados del siglo XIX el argumento fue utilizado varias veces en obras que oscilaban entre la narración histórica y la novela corta (E.



Münch, *Biographisch-historische Studien*, 1836; A. v. Reumont, *Römische Briefe von einem Florentiner*, 1840/1844), alcanzando su mayor interés en la obra de Stendhal (*Chroniques italiennes*, 1837). Este narra los hechos basándose en un panfleto anticlerical italiano de finales del siglo XVIII, pero acentuando los perfiles y los contrastes: Vittoria se casa con Peretti sólo por interés; le desprecia lo mismo que a toda su familia, y se deja influir con facilidad por la ambición de sus parientes para deshacerse de su esposo; la verdadera causa de su desgracia es el amor del cardenal Montalto, que se transforma en odio.

La elaboración más importante fue la novela de L. Tieck. Esbozada ya en 1792, y nacida como crítica a la obra de Webster (*Vittoria Accorombona*, 1840), tomó del drama inglés, p. ej. la escena del procesamiento y la demencia de la madre de Vittoria; aparte de esto, ennoblece la figura de Paolo Orsini y sobre todo de Vittoria. En la obra de Tieck, Vittoria se convirtió en una figura de gran inteligencia, finura de espíritu y generosa despreocupación, como correspondía al ideal femenino del romanticismo; su culpa frente a Peretti está suavizada por las debilidades de carácter de éste y por la influencia del vil Marcello. Los actos de venganza de Lodovico Orsini se explican, en parte, por su amor a Vittoria no correspondido. Este argumento proporcionó a Tieck la ocasión de esbozar un cuadro romántico de la vida romana de finales del siglo XVI. Sólo apareció la primera parte de una novela de F. D. Guerazzi, que trata del adulterio de Isabella, la primera mujer de Orsini (1844).

M. Landau, «Vittoria Accorombona in der Dichtung im Verhältnis zu ihrer wahren Geschichte» (*Euphorion*, 9), 1902; C. Dédéyan, «Stendhal adapteur de Vittoria Accoromboni» (*Symposium*, 6), Syracuse, 1951.

**Adán y Eva.**—El mito de la creación de la primera pareja humana, de su caída y expulsión del Paraíso, transmitido por el Génesis, fue ya desarrollado en la literatura judía precristiana. El *Libro de Adán* judío fue difundido en numerosas versiones orientales—etíopes, sirias, egipcias—, la más importante de las cuales es sin duda el *Libro de Adán* del obispo armenio Araquel (siglo XIII). El *Libro de Adán* griego fue traducido al latín en el siglo IV y muy leído en Europa bajo el título *Vita Adae et Evae*. La *Vita* narra las vicisitudes de los dos

primeros hombres tras su expulsión del Paraíso, y la muerte de Adán a los novecientos treinta años, después de haber intentado su hijo Set y Eva, inútilmente, tomar del Paraíso el óleo de la caridad, y recibiendo, en cambio, la promesa de la venida del Hijo de Dios para borrar su pecado y rescatarlos del mundo de los muertos; seis días después de Adán muere Eva, que antes había aconsejado a sus hijos que grabasen en piedra la historia de los primeros hombres.

Para el cristianismo medieval el pecado original estaba ligado inseparablemente con la Redención de Cristo. Adán era considerado como figura opuesta a \*Jesús, y Eva, a \*María. Según la llamada Leyenda del madero de la Cruz, Adán está enterrado en el Gólgota. El madero de la Cruz es un brote del árbol de la sabiduría; fue traído por Seth del paraíso y plantado sobre la tumba de Adán (*Legenda aurea*; Heinrich von Freiberg, *Vom Heiligen Kreuz*; Frauenlob, *Kreuzleich*). En las narraciones medievales del pecado original, corresponde al demonio como tentador de Eva un papel muy activo en general (*Altsächsische Genesis*, *Wiener Genesis*). A partir del siglo XI se da especial realce a la necesidad del pecado en la realización de la Redención (*Ezzolied*, *Aneenge*); y en las biblias históricas y crónicas universales que unían e identificaban la historia de la Redención con la Historia Universal, el pecado original figuró como hecho histórico. El poema moralizador *Adam und Eva* de Lutwin (siglo XIII) empieza con la Creación y, siguiendo a la *Vita*, termina con la repoblación del mundo tras el diluvio. También en el teatro religioso se resaltaba la relación de la caída con la Redención, y el argumento se limitaba casi exclusivamente a su función prefigurativa. De los preludios de la historia de la Pasión y de la Redención como los que hallamos en la *Pasión de Eger* y de *Maastricht*, se derivaron los autos paradisiacos populares de los tiempos modernos. El *Ludus Paschalis* vienes (siglos XIII/XIV) abarcaba toda la historia de la Redención desde la caída hasta la Resurrección, y el *Sündenfall* de Arnold Immessen (siglo XV), un período parecido hasta la juventud de María. También la *Repraesentatio Adae* anglonormanda (siglo XII) es, más que una adaptación independiente del argumento, una especie de obra profética, en la que Adán y Abel aparecen como los primeros precursores del Salvador y en la que la primera pareja

humana es finalmente llevada por el demonio al infierno.

La baja Edad Media descubrió la nota social del argumento: la vida dura de los expulsados del Paraíso se convirtió en símbolo del estado primitivo del hombre y de su igualdad ante Dios: «When Adam delft and Eve span, who was there gentleman?» (John Ball, 1382). Símbolo que es utilizado en las proclamas de la guerra de los campesinos. Lutero apoyó en el dogma del pecado original su doctrina de que sólo la gracia de Dios puede redimir al hombre. El drama burgués del siglo xvi convirtió a Adán y Eva en una pareja de labradores o burgueses contemporáneos. Con mayor fuerza que en el teatro medieval, se hacía aquí resaltar la caída como venganza de los ángeles caídos; pero a los expulsados se les ofrecía la esperanza de Redención (H. Ziegler, *Protoplastus*, 1545; H. Sachs, *Tragedia von Schöpfung fal und Ausstreibung Ade auss dem Paradeis*, 1548; J. Ruof, *Adam und Heva*, 1550). En el *Adamus* de Macropedius, el genio de Adán muestra a éste los destinos del hombre hasta la aparición del Mesías, y el *Spiel von dem Anfang und Ende der Welt* de Bartholomäus Krüger (1580) abarca toda la historia de la Redención, cuya meta final se le predice a Adán. El motivo de «los desiguales hijos de Eva» disfrutó de especial predilección, después que una carta de Melanchthon había hecho depender el reparto de posiciones hecho por Dios a los diferentes hijos de Eva, del examen de éstos en las cuestiones de la doctrina luterana (H. Knaust, 1539; S. Birk, 1547; H. Sachs, 1553 y 1558; A. Quitting, 1591). W. Ketzler, *Lapsus et reparatio hominis*, 1613, y J. Stricker, *Spiel von dem erbermlichen Falle Adams und Even*, 1570, volvieron a poner esta típica escena de pedagogía moral en conexión con el pecado original y con la enemistad entre \*Caín y Abel.

A principios del siglo xvii tenemos el *Adamo* del italiano G. Andreini (1613), una renovación llena de fantasía del teatro medieval dentro del espíritu de la «Commedia dell'Arte». En tres actos se representan la Creación, la Tentación y la Culpa de los primeros hombres; los actos cuarto y quinto tienen un fuerte carácter coreográfico-allegórico y nos muestran la tentación de los expulsados por medio de una serie de personajes demoníacos, que son lanzados al abismo por el arcángel San Miguel; un coro de ángeles da fin a la obra. Otros drama-

turgos del barroco trataron de engrosar la acción con acontecimientos complementarios. Lope de Vega (*La creación del mundo y primera culpa del hombre*) incluyó la historia de Caín hasta el asesinato de éste por su descendiente Lamech; J. van den Vondel recogió una obra de juventud de su paisano Grotius (*Adamus exsul*, 1601), de mayor valor teológico que literario, y creó con su *Adam in Ballingschap* (664) un drama de la venganza de Lucifer y la tentación del hombre, cuya perfección antes de la caída se hace resaltar muy especialmente. Los coros utilizados por Andreini y Vondel acercan estas obras a la ópera, que se apoderó del argumento a finales del siglo xvii. En los primitivos libretos de C. Ch. Dedekind (*Versündigte und begnadigte Eltern — Adam und Eva*, 1676) y Ch. Richter (*Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch*, 1678) se anuncia también en el mismo momento de la expulsión la Redención por Cristo: la idea del plan de la Redención continúa dominando el argumento. En cambio las heroidas de Ch. F. Kienes (*Poetische Nebenstunden*, 1680) y A. v. Ziegler und Klipphausen (*Helden-Liebe*, 1691) supieron encontrarle al argumento la nota erótico-galante.

La importante adaptación épica del argumento de Adán y Eva hecha por Milton en su *Paradise Lost* (1667) da forma a la historia de la tentación con la convicción de la libertad del hombre, porque Dios ha puesto totalmente en manos del hombre la decisión de demostrar su obediencia. También aquí el pecado del hombre es suavizado y exaltada su dignidad, al serle mostrado por Dios antes de la expulsión el camino de la historia de la Redención hasta su consumación. Esta dignidad fue acentuada aún más en el oratorio de Haydn *Die Schöpfung* (1798) basado en un libreto traducido de una adaptación inglesa del *Paradise Lost*; también la ópera de A. Rubinstein *Das verlorene Paradies* (1872) está basada en Milton. La influencia de Milton se observaba también en las patriarcadas y dramas bíblicos del siglo xviii, que, si bien no modificaron el texto, sí ablandaron y humanizaron los sentimientos. Del papel que Klopstock atribuye a Adán en su *Messias* (1748 s.), en el que acompaña al Señor en su Pasión con gozo y dolor, surgió el plan para el drama *Der Tod Adams* (1757), en el que Klopstock busca la comprensión de la muerte por el primer hombre. J. J. Bodmer, en su drama *Der Tod des ersten Menschen* (1776), nos ofrece una variante bastante más

débil del argumento, que volvemos a encontrar en J. C. Lavater (*Adam*, poema, 1779), en A. Weishaupt (*Der sterbende Adam*, poema, 1790) y en G. F. X. Sutor (*Das Leben Adams*, narración en prosa, 1790). También el danés J. Ewald (*Ode om Syndefaldet* y *Adam og Eva*, dramas, 1769) siguió a Klopstock y quiso demostrar que la bondad de Dios no anula su justicia. El poema bucólico *Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte* (1789), en que Maler Müller hace que el expulsado narre a sus descendientes su vida en el Paraíso, está también influido por Klopstock.

Hasta el siglo XIX, con la Ilustración, no alcanzó la nueva interpretación de la caída su madurez literaria; se niega la existencia del pecado original, el sucumbir a la tentación no se considera ya una caída del hombre, sino una crisis, como salida del estado animal hacia otro racional-humano. El argumento recibió influencias del mito de \*Prometeo, sobre todo en relación con la figura de Caín y con el nuevo matiz de la incorporación de la figura de Lilith, procedente de fuentes judías no bíblicas, y primera mujer de Adán, que fue creada de barro al mismo tiempo que éste, huyó de él y fue convertida en diablesa. Con estos precedentes, ya a principios del siglo XIX pudo surgir un tratamiento humorístico. El poema épico de Jens Baggesen *Adam og Eva* (1826) es una sátira contra la filosofía contemporánea; en él la primera pareja humana se juega el Paraíso por aburrimiento y por ambición. También tiene rasgos humorísticos una narración de A. G. Eberhard (*Der erste Mensch und die Erde*, 1830), que sitúa a Adán entre los dioses de la Antigüedad. Adán se enamora de Venus y no consigue reconciliarse con la tierra que le ha sido asignada hasta que Venus le regala una mujer creada a su imagen, Eva. El húngaro Imre Madách, en su *Tragedia del hombre* (1861), se atiene, en cambio, a la gran tradición del argumento; pero, con una modificación esencial de la visión redentora, es aquí el demonio el que enseña a los expulsados la imagen del futuro, once capítulos de la Historia de la Cultura Europea, bajo cuya impresión deprimente Adán desea suicidarse; se logra un final conciliador por medio de la maternidad de Eva, que no sólo reconcilia a Adán, sino que además expulsa al demonio. Contra el pesimismo de Madách se volvió E. Hlatky (*Der Weltmorgen*, drama, 1884), mientras que el consejo de Lucifer a Eva en la obra

de A. Strindberg *De creatione et sententia vera mundi* (1897) incitándola a comer el fruto, porque éste proporciona la liberación de la muerte, está emparentado con ese pesimismo. R. v. Kralik (*Adam*, drama, 1884) siguió a los misterios medievales, incorporando, sin embargo, muchos rasgos modernos aislados: Adán come del fruto prohibido precisamente por haberle sido prohibido por Dios; Eva, originalmente un producto de los demonios, besa al tentador cuando le entrega la manzana.

Por lo demás, el siglo XX trasladó casi totalmente el problema al terreno erótico. El reinado de los sentidos, el contraste básico de los sexos, la contradicción entre el espíritu y el instinto se convirtieron en motivos dominantes del argumento (O. Borngräber, *Die ersten Menschen*, drama, 1908; S. Lipiner, *Adam*, dr., 1911; A. Nadel, *Adam*, drama, 1917; J. Weinheber, *Eva-Gedichte*, 1919 y ss.; J. v. Holtzendorff, *Lucifer*, drama, 1920; J. Erskine, *Adam and Eve, Though He Knew Better*, novela, 1927). El poema épico *Die Erschaffung der Eva* (1941), de F. K. Ginzkey, alaba el mensaje inmortal de la primera mujer.

A lo largo de la historia del espíritu, Adán y Eva fueron madurando hasta convertirse en símbolo de todos los hombres, y en la historia de la literatura más moderna han sido muy frecuentes las obras que no han tratado el argumento, sino que sólo han utilizado las figuras de Adán y Eva como símbolos. La novela contemporánea de crítica social *Adam homo* (1847-1848), del danés F. Paludan-Müller, hace que el varón crezca en su desarrollo social, pero descienda moralmente, mientras que la vida de su amante de juventud se desarrolla en sentido opuesto, hasta que finalmente puede colocar su amor en la balanza, para salvar al varón de la condenación eterna. El naturalista alemán H. Conradi caracterizó en *Adam Mensch* (novela, 1889) a un hombre que se separó de la tradición sin tener otro apoyo, y cuya superioridad se limita a una sexualidad sin freno. El símbolo de Adán tuvo significado especial en la historia del pensamiento y de la literatura americana, que en el siglo XIX se liberaba de la tradición europea y se veía a sí misma como nuevo Adán. El sentimiento moderno de la vida —el hombre puro en una naturaleza pura— encontró su expresión llena de esperanza sobre todo en los poemas de W. Whitman *Leaves of Grass* (1855), y en el *Dearslayer* de J. F.

Cooper (1841). La transformación del símbolo de Adán por el reconocimiento de la trágica necesidad de la caída (N. Hawthorne, *The Marble Faun*, nov., 1860) y la traslación de la caída a la Redención (H. Melville, *Billy Budd*, nov., 1891), o el dominio del mundo por una inocencia semejante a la de Adán (H. James, *The Golden Bowl*, nov., 1904), atraviesa como un hilo rojo la épica americana del siglo XIX. Por eso no es una mera casualidad el que un americano, Th. Wilder, escribiera el famoso drama de Adán y Eva titulado *By the Skin of our Teeth* (1942), cuya traducción en español reza así «Una vez más hemos salido airoso». En esta obra se nos presenta a una pareja humana, arcaica y moderna a la vez, cuya voluntad civilizadora triunfa a través de la era glaciár, de la guerra y de la tentación, encontrando su optimismo un gran eco en el «viejo» mundo después de 1945.

J. E. Parish, «Pre-Miltonic Representations of Adam as a Christian» (*Rice Institute Pamphlet*, 40), 1953; R. W. B. Lewis, *The American Adam*, Chicago, 1955; G. Miksch, *Der Adam-und-Eva-Stoff in der deutschen Literatur*, tesis, Viena, 1954.

#### Admeto. Ver Alcestis.

**Agamenón, Muerte de.** — La muerte de Agamenón, hijo de \*Atreo, a su regreso de la guerra de \*Troya, es mencionada ya por Homero en la *Odisea*. Durante la ausencia de Agamenón, su primo Egisto ha cortejado a Clitemestra, mujer de Agamenón; ha eliminado al rapsoda encargado de guardarla, y ha vencido por fin la larga resistencia de Clitemestra. Al regresar Agamenón, Egisto le invita a comer y lo mata junto con \*Casandra, a la que aquél había traído como esclava. En otro pasaje, la sombra de Agamenón en los infiernos narra que Clitemestra había matado a Casandra junto a él. La participación de Clitemestra en el asesinato no queda totalmente clara en Homero. La inmólación de la hija \*Ifigenia por Agamenón, narrada por primera vez en los *Cantos ciprios*, ofrece, junto a la inclinación hacia Egisto, un motivo para el parricidio por parte de Clitemestra, que en el himno triunfal dedicado a Trasideo de Tebas (460 a. de C.) por Píndaro se cita como hecho real. Los *Nóstoi* de Agias de Trecén parece que trataban la totalidad del argumento de los Atridas desde el regreso de Agamenón hasta la venganza de \*Orestes, y en la *Orestíada* de Estescoro pudieron estar resumidos los motivos desarrollados entretanto, incluso la huida de

Orestes a la corte de Estrofo, rey de los focenses, y la figura de Electra.

La primera parte de la *Orestíada* (458 a. de C.), de Esquilo, el *Agamenón*, comienza con el anuncio de la victoria sobre Troya y el regreso del rey, que en el gran combate ha madurado y se ha vuelto humilde, rechazando la alfombra de púrpura que la adúladora Clitemestra manda extender ante él. La simulación de Clitemestra sólo se interrumpe cuando ve a Casandra, que le es encomendada por Agamenón. Casandra, ante la entrada del palacio, tiene la visión de cómo Clitemestra conduce al esposo al baño, lo sujeta con el manto y lo mata con el hacha; pero sigue al hombre, al cual se siente ligada, sabiendo que va a la muerte. Clitemestra, que ahora se presenta ante el coro con el hacha ensangrentada, no muestra ningún arrepentimiento; la muerte de Ifigenia y los amoríos de Agamenón con Criseida y Casandra han desatado su odio. Pero cuando se le acerca Egisto vanagloriándose de ser el autor del hecho, le ordena que interrumpa el derramamiento de sangre.

Esta acción de grandiosa sencillez alrededor del brutal cumplimiento de una venganza fue aligerada por el romano Séneca (*Agamenón*) con la introducción de diferentes añadidos. Al principio, la sombra de Tiestes profetiza la muerte de Agamenón. Clitemestra duda entre su sed de venganza, su amor por Agamenón y su repugnancia hacia Egisto, al que ahora corresponde el papel verdaderamente motor, pero que es demasiado cobarde para la ejecución. Electra es encerrada en una mazmorra por su intervención en la salvación de Orestes de la persecución de Egisto. Una vez que el hacha de Clitemestra ha dado en el blanco, arremete Egisto con la espada. La obra de Séneca termina con la conducción de Casandra a la muerte y su profecía de venganza.

Prescindiendo de unos cuantos episodios aislados en la épica medieval sobre la guerra de \*Troya, el argumento no reaparece hasta principios de la Edad Moderna en Boccaccio (*De claris mulieribus*), que fue la fuente de la tragedia de Hans Sachs *Die mörderisch Königin Clitemestra* (1554) y de su *Historia Clitemestra, die Königin Micenarum* (1558). Las dos versiones recogen el argumento incluida la venganza de Orestes y su absolución en Atenas. Egisto desencadena la furia de Clitemestra con la noticia de las relaciones de Agamenón con Ca-



sandra; Clitemestra envuelve al rey en una red y Egisto le apuñala.

Desde el siglo XVI el argumento era conocido por las traducciones. El *Agamemnon* que escribió Th. Dekker (1599) siguiendo a Séneca se ha perdido; la primera tragedia importante sobre Agamenón que se conserva es la de J. Thomson (1738), que combinó la obra de Séneca con la de Esquilo. En el carácter cobarde e indeciso de Clitemestra se ha desarrollado el personaje de Séneca; desearía huir junto con Egisto, pero éste, que quiere reinar, la rechaza. Agamenón, que ha empezado a desconfiar, decide matar a Egisto. Egisto se le adelanta, y Clitemestra, que al principio se opone al proyecto de asesinato, le ayuda.

El argumento, en el que a poco Egisto se convierte en el verdadero protagonista de la acción, en el intrigante, mientras Clitemestra, al no participar en el asesinato, se transforma en víctima, se desarrolla de forma paralela al argumento de la venganza de Orestes, al que se descarga del matricidio y cuyo acto de venganza se vuelve ya exclusivamente contra Egisto. En Alfieri, cuyo *Agamemnone* (1776) debe ser interpretado junto a su *Oreste*, es Egisto el promotor del asesinato; quiere vengarse de los Atridas y reinar en su lugar, por lo que acusa a Agamenón ante Clitemestra de adulterio con Casandra. Clitemestra, que ama a Egisto, se da cuenta, demasiado tarde, de que para éste sólo ha sido un instrumento y que ahora ha perdido a ambos esposos. Encontramos la misma idea básica en L. Lemerrier (*Agamemnon*, 1789), que siguió a Alfieri y en el que Egisto aparece en la corte de Clitemestra sin ser reconocido y la seduce. También E. Tempelty (*Klytämnestra*, 1857) conservó esta interpretación: Egisto ha hecho difundir la falsa noticia de la muerte de Agamenón, y Clitemestra se ha casado con él; al conocer la verdad demasiado tarde se vuelve loca.

La postura histórica y científica del siglo XIX hizo que disminuyera la libertad frente a los modelos antiguos. También se hizo un esfuerzo por recoger la tragedia de los Atridas en su totalidad. Leconte de Lisle, en su poema *Les Erinnyes* (1837), en que sigue a Esquilo, nos muestra precisamente en su primera parte, *Klytämnestra*, una estrecha acomodación al original; el papel de Egisto ha sido suprimido. La *Orestie* (1865) de A. Dumas dejó a Egisto mayor actividad y resaltó el amor de la reina hacia él. Para G. Siegert (*Klytaem-*

*nestra*, 1870) fueron los celos la causa del parricidio; a pesar de su dolor por Ifigenia, Clitemestra fue fiel a Agamenón hasta que se enteró de sus relaciones con Criseida, y sólo la referencia a Casandra hace que consienta en el asesinato. Lo mismo que Siegert, intentó A. Ehlert (*Klytämnestra*, 1881) concentrar el argumento de Agamenón y el de Orestes en un solo drama, con lo que Clitemestra se convirtió en la figura principal de enlace; es ella la que obliga a Egisto, que preferiría huir con ella, a participar en el asesinato. El argumento se convirtió en una lucha de rivalidades entre Clitemestra y Casandra en el *Agamemnon* de G. Kastrop (1890) y en la *Klytaemnestra* de E. König (1903): en ambos, Clitemestra intenta reconquistar al repatriado, que por amor a Casandra rechaza a la culpable; en la obra de E. König, la ofendida apuñala a Agamenón junto al cadáver de Casandra, asesinada previamente, pero sabe que toda su vida guardará luto por él.

Mientras que los siglos XVIII y XIX intentaron explicar psicológicamente y humanizar el odio de la mujer, la interpretación moderna del argumento se situó, a partir de la imagen dionisíaca de los griegos dada por Burckhardt y Nietzsche, y bajo la influencia del psicoanálisis, en la base de este odio, que fue concebido como instinto primitivo del hombre. En la tragedia del americano R. Jeffers *The Tower Beyond Tragedy* (1925), la muerte de Agamenón es sólo el preludio para la acción de Orestes, cuyo motor íntimo es el incesto. Del mismo modo sirve de introducción a la tragedia de E. O'Neill *Mourning Becomes Electra* (1931); aquí el argumento ha sido trasladado a la época de la guerra civil norteamericana: a su regreso de la guerra, el general Ezra Mannon es envenenado por su mujer y por el amante de ésta, un pariente de «clase inferior». También en la ópera de E. Křenek *Das Leben des Orest* (1929), la muerte de Agamenón —el repatriado, cansado y dispuesto a morir, toma conscientemente el veneno que le ofrecen sus asesinos— es sólo un episodio. La tragedia en un acto de G. Hauptmann *Agamemnons Tod* (1946) es la segunda parte de su *Atriden-Tetralogie*: Agamenón regresa a su patria como náufrago, y la esposa, que desde la inmolación de Ifigenia se había desligado de él, le mata con el hacha de los sacrificios en el templo de Deméter. El papel de celosa, que despierta las sospechas del pa-

dre y que O'Neill adjudicó a Electra-Lavinia, lo tiene también en la *Klytämnestra* de I. Langner (1949), donde el esfuerzo de los padres para volver a encontrarse queda destruido por la sed de venganza de Electra. El sentido del honor de Agamenón es superior a su amor; en lugar de perdonar pretende someter a la esposa a juicio y con ello, al mismo tiempo, rebajarla del papel de reina al simple papel de esposa. De este modo, al final del desarrollo del argumento surge un motivo hasta ahora sin explotar: el de la mujer madura como gobernante durante la ausencia del esposo, que se ve obligada a retirarse y abandonar su obra. Al género psicológico pertenece en cambio la tremenda tragedia, de gran efecto dramático, titulada *Der Gattenmord* (H. Rehberg, 1953), que es la primera parte de una tragedia dedicada a los Atridas, y que consta de dos partes. Le sirve de introducción un prólogo sobre el sacrificio de Ifigenia en Aulide.

R. A. Brower, «Seven Agamemnons» (*Journal of the History of Ideas*, 8), New York, 1947; J. Scholtze, *Der Charakter des Agamemnon von Homer bis Euripides*, Oxford, 1949; K. Stackmann, «Senecas Agamemnon. Untersuchungen des Agamemnon-Stoffes nach Aischylos» (*Classica et Medievalia*, 11), Kopenhagen, 1949/1950; G. Fuhrmann, *Der Atriden-Mythos im modernen Drama*, tesis, Würzburg, 1950; J. Busch, *Das Geschlecht der Atriden in Mykene. Eine Stoffgeschichte der dramatischen Bearbeitungen in der Weltliteratur*, tesis, Göttingen, 1951; J. M. Burian, *A Study of Twentieth-Century Adaptations of the Greek Atridae Dramas*, tesis, Cornell Univ., 1950 (Dis. Abstr. 15, 955, 2524); O. Seidlin, «Die Enthumanisierung des Mythos. Die Orestie heute» (*Deutsche Rundschau*, 83), 1957; K. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, 1962; W. H. Friedrich, «Schuld, Reue und Sühne der Klytämnestra» (en Friedrich, *Vorbild und Neugestaltung*), 1967.

### Agripina. Ver Nerón.

**Agustín, El bueno de.**—La aventura de un gaitero vienés en la fosa de la peste se halla ya como narración modelo en una obra póstuma de Abraham a Sancta Clara (*Wohlangefüllter Weinkeller*, h. 1725). Según esta fuente, unos criados, que retiraban los cadáveres de la peste del año 1679, encontraron borracho al músico en medio de la calle, lo tuvieron por muerto y lo echaron a la fosa. Cuando despertó al día siguiente, no tenía idea del lugar donde se hallaba ni podía salir de allí. Se puso a tocar la gaita hasta que llegaron los criados y le sacaron tirando de una cuerda; pocos días después murió de la peste. Aparte de

esta historia transmitida en época relativamente temprana, casi todo lo demás que se cuenta del músico popular vienés Agustín es bastante inseguro y probablemente fue inventado más tarde. Ni la misma historia de la fosa de la peste es una prueba de la existencia histórica del bueno de Agustín. La canción, que según la tradición posterior cantaba dentro de la fosa —«Oh, mi bueno de Agustín, todo se acabó», no aparece antes de 1800.

La fantasía popular transformó la historia de la fosa de la peste; la música tocada por el gaitero desorientado, o quizá como llamada de auxilio, fue convertida en porfía consciente con la muerte, y el héroe no murió tampoco contagiado, sino que sobrevivió al peligro. A la figura de Agustín se le atribuyeron travesuras al estilo de las de \*Eulenspiegel y pareció encarnar la frivolidad y la alegría de vivir de la antigua Viena.

Como argumento literario, el bueno de Agustín no apareció hasta la segunda mitad del siglo XIX y de momento en el teatro popular vienés. Es probable que Agustín apareciera por primera vez como personaje secundario en la obra de F. Kaiser *Abraham a Sancta Clara* (1869); más tarde, H. Pöhl le dedicó una obra propia (1887), en la que el gaitero libra a la ciudad de Viena de las garras de la peste. Hasta el siglo XX el argumento no aparece en forma de novela: en las frívolas novelas picarescas de O. Hauser (1913) y M. Brussot (1919), Agustín salva a la ciudad del peligro turco. Tras la Primera Guerra Mundial empezaron los intentos de dar mayor profundidad al argumento tan íntimamente ligado con la guerra y la muerte. Ya la ópera de J. Bittner (1917) nos muestra al héroe en sus continuos intentos de alcanzar una vida más elevada y también un arte de mayor calidad, y la obra expresionista de A. Dietzschmidt (1925) nos muestra la lucha por su vida entablada por Agustín a partir de la aventura de la fosa de la peste y que le lleva a la propia liberación en la muerte. Con carga problemática inferior, pero con un tono igualmente serio, M. Klieba nos presenta el argumento como «pieza del día de Difuntos» (*Der liebe Augustin und der Tod*, 1930). También la novela de W. Riemerschmid (1930) resalta el valor intemporal de la lucha de Agustín con la muerte, en una acción que enlaza los hechos de la Primera Guerra Mundial con épocas similares de sufrimiento del siglo XVII. Lo mis-

mo la narración (R. v. Kralik, 1910) que la balada (A. E. Rouland, en *Mein Wien*, 1910; F. K. Ginzkey, en *Balladen und neue Lieder*, 1910) recurrieron al núcleo del argumento, el motivo de la fosa de la peste. Las baladas y las canciones populares en torno al argumento fueron recogidas y editadas por K. Fleischer en 1936. El héroe de la novela de H. W. Geissler *Der liebe Augustin* (1921) es pura invención y nada tiene en común con el legendario personaje vienés.

G. M. Lippitsch, *Der liebe Augustin im Spiegel österreichischer Dichtung*, tesis, Viena, 1933.

**Ahasvero, El Judío Errante.**—La versión más antigua de la leyenda del judío errante se encuentra en una crónica originaria de Bolonia titulada *Ignoti Monachi Cisterciensis S. Mariae de Ferraria Chronica et Ryccardi de Sancto Germano Chronica priora*, en la cual se relatan acontecimientos históricos acaecidos hasta el año 1228. En ella se refiere que unos peregrinos que regresaban de Tierra Santa el año 1223 contaron cómo habían visto en Armenia a un judío, que sería el mismo que, yendo Jesús con la cruz a cuestas, le pegó para que fuera más de prisa. Pues bien, de acuerdo con la profecía de Jesús, que dijo: «Yo marcharé, pero tú me esperarás hasta que vuelva», dicho judío rejuvenece cada cien años, convirtiéndose en una persona de treinta, no pudiendo morir hasta que el Señor venga de nuevo. Entre tanto se ha convertido al cristianismo y lleva vida de penitente. En la versión algo posterior y más detallada de Roger von Wendover (*Flores historiarum*, 1235), este relato es contado por un portero de Pilatos llamado José Cartáfilo. El judío que espera en Armenia la venida de Cristo es presentado como una persona respetable, casi santa, en funciones de misionero. Coincide bastante con ésta la versión de la *Chronica maiora* del monje inglés Mathäus Parisiensis (hacia 1240), y con ésta, a su vez, la de la *Chronique rimée* (1243) de Philipp Mouskes o Mousket. En el judío en cuestión se dan rasgos que proceden de la leyenda de Malco, al que Pedro cortó la oreja y del que se dice que debió de ser el mismo que abofeteó a Cristo cuando se hallaba ante el Sumo Sacerdote, y otros procedentes de la leyenda de San Juan, según la cual éste no morirá hasta que Cristo vuelva a la tierra. De todos los testimonios más o menos contemporáneos de esta época se desprende desde luego la noticia de que hacia mediados del

siglo XIII viajeros y peregrinos nos hablan repetidamente del judío errante. El interés de la época residía en la longevidad del mismo, no en su expiación. Repetidas veces aparece con el nombre de Butadeo. Entre los diversos testigos que nos hablan de haberse encontrado con él, es importante Antonio di Francesco di Andrea, de Florencia (hacia 1450), el cual nos habla del desasosiego y aflicción de este judío, así como de sus intentos por obrar bien y evitar el mal; en este relato predominan los rasgos de la leyenda de Malco. Entre los años 1400 al 1500 el personaje fue muy popular en España y Portugal, países en los que apareció por primera vez como zapatero y donde mostró su propensión al género cómico.

Hacia 1600, el expectante Cartáfilo, el afligido Malco y el desasossegado Butadeo se habían fundido en un solo personaje. Es posible que las primeras publicaciones impresas de la *Chronica Maiora* (1571 y 1582) y la reactivación de la leyenda del Anticristo aumentaran el interés de este siglo, religiosamente inquieto, por una leyenda de este tipo. La *Chronica Maiora* fue también la fuente de la *Breve descripción y relato de un judío llamado Ahasvero* (1602), en la cual se prescinde del motivo de la «vuelta» y «redención» y la maldición reza así: «Yo me quedaré y reposaré, tú en cambio tendrás que marcharte»; en cuanto al nombre del judío, Ahasvero está tomado del *Libro de Ester*. La ocasión para esta *Descripción* se debe a un supuesto encuentro de Ahasvero en Hamburgo con el obispo de Schleswig, Johann v. Eitzen, el año 1542. Se ha creído que la *Descripción* tiene su origen en el círculo literario de Giovanni Bernardi Bonifacio, Conde d'Oria, radicado en Danzig. Los nueve lugares en que aparecieron las diversas ediciones de la *Descripción* no son más que una ficción. Entre 1603 y 1613 aparecieron en Leyden otras versiones ampliadas, cuyo autor se supone que fuera Chrysostomus Dudulaeus Westphalus. Las distintas versiones se fundieron en un popular libro, que se difundió por toda Europa, cuya edición francesa, la *Histoire admirable du juif errant* (hacia 1650), es en realidad una extensa biografía.

Junto con los relatos en prosa sobre la historia del judío aparecieron en Inglaterra baladas ya en 1612; una de éstas es la titulada *The Wandering Jew or the Shoemaker of Jerusalem* (1626), que pasó luego al libro de Percy *Reliques of Ancient En-*

glish Poetry. En Alemania hizo uso de este género de poesía D. Sudermann v. Schwankfeld (1621). Otro tipo de composición literaria importante en torno al judío errante son las «complaintes» escritas en Francia hacia 1608/1609, cuya tradición ha sido continuada hasta el siglo XIX.

Otro tema que formó parte del argumento lo proporcionaron las migraciones del personaje, que no se hallaban sometidas a las limitaciones de espacio y tiempo; habida cuenta, además, que su casa de Jerusalén estaba destruida: este judío parecía nacido para cronista mundial. En esta función lo empleó, con cierta influencia del orientalismo típico de la época, el genovés Giovanni Marana (muerto hacia 1693), cuya obra sólo se ha conservado en traducciones, por ejemplo, la versión en inglés con el título de *Letters Written by a Turkish Spy* (1686). Aquí el judío errante es guardián del Diván; entre los personajes con que aparece se halla \*Nerón. Con idéntica finalidad fue utilizado el argumento por M. Wilson en la composición de su obra *The History of Israel Jobson, the Wandering Jew* (1757); en este caso, sin embargo, se carga el acento en los conocimientos geográficos del judío, que incluso emprende un viaje a otro planeta. En la misma línea están los siguientes autores: H. A. O. Reichard (*Der Ewige Jude*, novela, 1785); W. F. Heller (*Briefe des Ewigen Juden über die merkwürdigsten Begebenheiten seiner Zeit*, 1791/1801); J. Galt (pseud. de T. Clark, *The Wandering Jew or The Travels and Observations of Hareach the Prolonged*, 1820); Conde Pasero de Corneliano (*Histoire du Juif errant, écrite par lui-même*, 1820); G. Croly (*Salathiel, a Story of the Past, the Present and the Future*, 1827); D. Hoffmann (*Chronicles selected from the Originals of Cartaphilus, the Wandering Jew, Embracing a period of nearly XIX Centuries*, 1853-1854), y G. S. Viereck/P. Eldridge (*The First Two Thousand Years*, 1929).

En 1777 apareció en la *Bibliothèque des Romans* una adaptación del libro popular, que en 1782, ampliada nuevamente, volvió a aparecer en versión alemana. Goethe había planeado ya anteriormente la elaboración literaria del argumento, de la que se conserva un fragmento de versos sueltos (1774); pero en él le preocupaba más la problemática del retorno de Cristo, dotando a la figura del judío de rasgos humorísticos, y el argumento fue por fin desplazado totalmente por el de \*Fausto.

La piedad romántica se sintió atraída por el tema de la maldición eterna y extrajo con mano firme del argumento valores ambientales, tal como fueron puestos de manifiesto ya en la novela de tema gótico titulada *The Monk* (1796) de G. Lewis. En uno de los episodios de esta novela de terror, titulado «Raymond and Agnes or the Bleeding Nun», se encuentra el protagonista con el judío, que es presentado como personaje tétrico y aterrador, cuyo semblante centelleante con una cruz de fuego en la frente, a modo de señal de Caín, inspira miedo. Ya Ch. D. Schubart, en «Lyrische Rhapsodie» (*Der ewige Jude*, 1783), hizo que el judío enfrentado con Dios y destructor de sí mismo, fuese finalmente acostado por un ángel, y del mismo modo en H. Schreiber (1807) encontró el perdón del Redentor. El ansia de paz fue expresada por Wordsworth (*Song for the Wandering Jew*, 1800), W. Müller (*Lieder des Lebens und der Liebe*, 1824) y C. Brentano (*Blätter aus dem Tagebuch der Ahnfrau*, 1830). En A. W. Schlegel (*Warnung*, 1801), el judío reprende la impiedad de unos rudos mozos; Platen (1820) compadeció al que sufría con su pueblo errante; P.-J. Béranger (*Le juif errant*, 1831, versión alemana de A. v. Chamisso) escribió un poema escenificado siguiendo la tradición de las «complaintes», y Lenau hizo patentes, en sus dos baladas, «Ahasver, der ewige Jude», en *Heidebilder* (1833), y «Der ewige Jude», en *Gestalten* (1839), los esfuerzos del maldito por encontrar la muerte. En el drama fue introducido Ahasvero, primero, por A. v. Arnim (*Halle und Jerusalem*, 1811) como pecador arrepentido y maduro para la muerte. F. Horn escribió un cuento (*Der ewige Jude*, 1818), en el que Ahasvero enseña la futilidad de todo lo terreno y que fue la base de dos dramas (A. Klingemann, *Der ewige Jude*, 1827; W. Jemand, *Der ewige Jude*, 1831).

Hasta la era del liberalismo y del nihilismo pesimista, el argumento no se comprendió de una cierta rigidez dogmática; al mismo tiempo también se apartó de la fábula primitiva, y el errante sin descanso tuvo que servir a lo largo de los siglos XIX y XX para las más diversas interpretaciones simbólicas y cargar con las características de las figuras más contradictorias. Sólo en la literatura alemana, donde el argumento obtiene mayor desarrollo, se contaron en 1930 más de 50 títulos. La utilización de Ahasvero como figura secundaria es casi tan

frecuente como próxima, y la de puro símbolo, de proliferación inabarcable. La acción, que no tiene más perfiles claros que los de su posición inicial en la Vía dolorosa, y que ahora son suprimidos casi totalmente, gustó de convertirse en una incursión a través de los siglos, en el que las figuras históricas de encuentro ofrecen generalmente perfiles más destacados que el propio Ahasvero. Sólo los autores en los que Ahasvero es redimido pudieron encontrar un final apropiado para esta revista histórica; otras adaptaciones tienen con frecuencia carácter fragmentario. Es significativo para el argumento su utilización en la poesía épica ecléctica.

Para los años treinta y cuarenta del siglo XIX, Ahasvero se convirtió en uno de los símbolos del pesimismo y del escepticismo frente al desarrollo razonable de la Historia Universal (J. v. Zedlitz, *Die Wanderungen des Ahasverus*, epopeya, 1832; L. Köhler, *Der neue Ahasver*, 1841). En el misterio pesimista de E. Quinet *Ahasverus* (1833), finalmente, Ahasvero no desea ya la muerte, sino continuar luchando como representante de la humanidad. Ya P. B. Shelley (*The Wandering Jew, or the Victim of the Eternal Avenger*, 1810) había concebido a Ahasvero como ateo prometeico. Así le vio también J. Mosen en su poema épico en tercetos (1838), en el que al mismo tiempo juega la antítesis entre realismo e idealismo. Puede incluirse también en esta postura pesimista el fragmento del ruso W. Joukoffsky (1852), en el que Ahasvero acaba encontrando el sentido de la vida en el sufrimiento. W. Hauff (*Die Memoiren des Satans*, 1826) y J. G. Seidl (*Die beiden Ahasvere*, poema, 1836) utilizaron el argumento de Ahasvero para poner en evidencia la actitud pesimista de sus coetáneos.

Con la novela conocidísima en diez tomos (*Le Juif errant*, 1844) de E. Sue se iniciaron las revistas históricas y las versiones de encuentro y confrontación. En Sue la acción había recibido un armazón firme por estar ésta ligada a la ciudad de París y a los descendientes de la familia de Ahasvero, a los que éste intenta ayudar; el destino de Ahasvero tiene paralelo en la figura de Herodías (\*Juan el Bautista) condenada a movimiento eterno; también ella encuentra la Redención en el sentido cristiano. De la publicidad alcanzada por el personaje en la novela de E. Sue se derivó, en sentido más externo, la ópera de igual título escrita por E. Scribe-M. de St.-Georges/J. Halevy

(1852), en la cual Ahasvero figura sólo como una especie de genio benéfico. En la versión del argumento hecha por H. C. Andersen (*Ahasverus*, 1848), la acción se divide en una serie de encuentros y cuadros ambientales, que se interrumpe con el viaje de \*Colón a América. A la ortodoxia de Ahasvero se ha mezclado mucho escepticismo, mientras que el héroe del paisano de Andersen, F. Paludan-Müller (*Ahasverus, den evige Jøde*, 1853), espera en el cementerio la Redención del Juicio Final. La novela de Ch. Kuffner (1846) trasladó las aventuras de Ahasvero a la corte de los césares romanos \*Tiberio, Calígula y \*Nerón. El conocido poema épico de Hamerling *Ahasver in Rom* (1866) se basó en esta última y opuso al individuo mortal Nerón a Ahasvero como encarnación de la humanidad inmortal. La elevación de Ahasvero a símbolo de la humanidad en lucha prometeica, más antigua que la Redención de Cristo, la encontramos ya en *Der ewige Jude*, de J. G. Fischer (poema, 1854), y conduce en Hamerling a su equiparación con \*Caín. Hay también un drama musical de H. Bulthaupt (1904), situado en la corte de Nerón. Está más próximo a Andersen en la diversidad de las relaciones y encuentros el «poema heroico» de S. Heller (*Ahasverus*, 1865-1868), en el que Ahasvero se opone como figura religiosa al pensador \*Fausto y al artista \*Don Juan y camina a través de la expiación hacia la redención. M. Haushofer (*Der ewige Jude*, 1884) hace terminar su itinerario a través de la Historia Universal en la época actual, en la que Ahasvero es recluido en un manicomio, y G. Renner nos ofrece el desarrollo del panorama histórico bajo un punto de vista crítico-social; Ahasvero desea redimir a las masas y encuentra su propia redención con el acontecimiento de Belén. Este aspecto de la adaptación del argumento alcanzó un efecto arrebataador en los americanos G. S. Viereck/P. Eldridge, que escribieron una biografía del judío errante que abarcaba el aspecto erótico de la Historia Universal (*My First 1000 Years*, 1928).

A las figuras con las que se encuentra Ahasvero y con las que él mismo es identificado pertenecen Prometeo, que aparece continuamente (A. Dumas, padre, *Isaac Laquedam*, 1853; V. Rydberg, *Prometheus und Ahasverus*, relato, 1888), y además en la novela corta *Die drei Freier* de L. Schücking (1851), el holandés del \*Buque fantasma y el cazador furtivo, que, juntos, con-



vierten a sus valores femeninos a una mujer emancipada; después \*Fausto, que en la obra de E. Grisebach (*Der neue Tannhäuser*, 1864), en oposición a Ahasvero, desea dar a su vida duración eterna y en E. zu Schönaich-Carolath (*Don Juans Tod*, poema, 1883), lo mismo que Don Juan, es hijo de Ahasvero y de Venus. Ahasvero fue identificado con Cristo por el inglés R. Buchanan, en *The Wandering Jew* (1893): como castigo por la desgracia que ha traído a los hombres carga con la cruz del error milenar. En una imagen afin recogió R. Paulsen los contrastes mutuamente condicionantes de ambas figuras (*Christus und der Wanderer*, diálogo, 1918): cambian los papeles, Ahasvero muere en la cruz y Cristo camina. Autores orientados más intensamente por su credo religioso volvieron a la situación inicial de la leyenda y vieron en Ahasvero a un judío ortodoxo, que se defiende inútilmente contra Cristo (J. Collin de Plancy, *Légende du Juif-Errant*, 1847; J. Seeler, *Der ewige Jude*, epopeya, 1894; O.-J. Bierbaum, *Golgatha*, poema, 1901; W. Nithack-Stahn, drama, 1910; E. Turston, *The Wandering Jew*, drama, 1920; E. A. Robinson, *The Wandering Jew*, poema, 1920). En estas obras se vuelve a coger un motivo del argumento de \*Judas: Ahasvero aparece como un judío patriota que se siente defraudado por Cristo (A. Vermeylen, *De Wandelende Jood*, novela, 1897-1906; E. Fleg, *Jésus*, novela, 1933; K. Meekel, *Ahasverus*, trilogía novelística, 1923; J. P. Widney, *Ahasverus*, trilogía, 1915).

Por otro lado, ya E. Duller (*Ahasver*, narración, 1836) introdujo la figura como símbolo de la tragedia del judaísmo, y también B. Auerbach concibió, en su encuentro visionario de Ahasvero con Spinoza agonizante (novela, 1837), a aquél como portador del destino de los judíos. Son frecuentes las identificaciones simbólicas del nombre de Ahasvero con figuras judías de la actualidad a partir de finales del siglo XIX (F. Mauthner, *Der neue Ahasver*, novela, 1881; H. Heijermans, drama, 1893; R. Nichols, *Golgatha and Company*, relato, 1923); W. Jens expuso en su radiocomedia (*Ahasver*, 1956) las aventuras de un médico judío a partir del año 1933.

La problemática filosófico-religiosa del argumento de Ahasvero, independiente del judaísmo histórico, mucho más importante en sus adaptaciones literarias, encontró nuevo interés a finales del siglo XIX, sobre todo bajo la influencia de Nietzsche. El problema

se concentró en la redimibilidad de la figura. Ya en el poema de E. Grenier titulado *La mort du juif errant* (1857) se transforma esa eterna inquietud en amor cristiano. En el poema épico *Jehova* de Carmen Sylva (1882), el despreciador escéptico del Redentor queda convencido de la bondad de Dios a la vista de una pareja de enamorados. A. Wilbrandt excluyó los rasgos histórico-legendarios, principalmente el elemento de la culpabilidad, y en su drama *Der Meister von Palmyra* (1889) se limitó a tratar el tema central, la experiencia de la bendición de la muerte: el héroe dinámico que, según sus deseos, ha conseguido vivir eternamente, se sobrevive a sí mismo. En F. Lienhard (*Ahasver am Rhein*, nov., 1903), Ahasvero se reencarnó en un investigador materialista, cuya obra es puesta en duda por su propio hijo creyente. A. Strindberg (*Ahasverus*, poema, 1905) vio también en el sufrimiento y angustia de Ahasvero una semejanza con los sufrimientos del hombre en un mundo de incertidumbres. El ateísmo y la búsqueda de la fe tras la primera guerra mundial, dieron nueva vida al argumento —«Todo hombre es Ahasvero» (J. Winckler, *Der Irrgarten Gottes*, 1922)—, y la redención de la maldición, lo mismo que el mensaje de Ahasvero, se vieron en la aceptación fraterna del sufrimiento humano sobre las propias espaldas y la unión de los pueblos en un humanismo puro (P. Mühsam, *Der ewige Jude*, epopeya, 1925; S. v. d. Trenck, *Don Juan Ahasver*, epopeya, 1930). El «ateísmo religioso» de Ahasvero aparece enteramente como un credo en las novelas *Sibyllan* (1956) y *Ahasverus Död* (1960) del sueco P. Lagerkvist: Ahasvero cree comprender que tampoco Cristo fue más que un hombre sacrificado y rechazado por Dios, y con este conocimiento resuelve la maldición en una especie de autoliberación.

A. Soergel, *Ahasver-Dichtungen seit Goethe*, 1905; Th. Kappstein, *Ahasver in der Weltpoesie*, 1906; W. Zirus, *Ahasverus, der Ewige Jude*, 1930; J. Gaer, *The Legend of the Wandering Jew*, New York, 1961; G. K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew*, Providence, 1965.

**Ahlden, Princesa de.**—La historia de Sofía Dorotea de Celle (1666-1726) fue oscurecida durante más de cien años con adaptaciones del tipo de novelas por entregas, y hasta la segunda mitad del siglo XIX no fue accesible a la investigación científica objetiva: la autenticidad de su correspondencia epistolar con el conde Königsmarck, parcialmente publicada en 1848/1849 y total-

mente en 1952, no quedó demostrada hasta 1930. En 1658, Sofia del Palatinado, novia de Jorge Guillermo de Celle, fue cedida por éste a su hermano Ernesto Augusto, más tarde duque y príncipe elector de Hannover, con la promesa de permanecer soltero y hacer que la soberanía recayese en la familia de su hermano. Más tarde, sin embargo, contrajo matrimonio con una francesa de condición inferior y con ello dio legitimidad a la hija de ésta, Sofia Dorotea, que fue dada en matrimonio al hijo mayor de Ernesto Augusto, el que más tarde fue Jorge I de Inglaterra. Sofia Dorotea tropezó con el odio de su suegra, la antigua novia de su padre, y con la indiferencia de su esposo, que tenía varias amantes. Deseaba regresar a Celle, pero sus padres la rechazaban. Después, en 1694, planeó fugarse con la ayuda de su amigo de la infancia, el conde Felipe C. de Königsmarck, y fue traicionada por la amante del príncipe elector, la condesa Platen, que a su vez mantenía relaciones amorosas con Königsmarck. El conde Königsmarck desapareció sin dejar rastro la noche anterior a la fijada para escapar, después de haber estado con la princesa, y fue probablemente eliminado; la princesa fue acusada de desertión, repudiada y recluida en la cárcel de Ahlden, donde murió tras treinta años de prisión.

El argumento contiene las calidades sensacionales de una aventura amorosa principescas y por ello ha encontrado en todos los tiempos lectores entre quienes se interesan por los escándalos, las relaciones amorosas prohibidas, los juegos de intriga de la corte, las desapariciones misteriosas de un héroe y los sufrimientos de una mujer enterrada en vida. Las elaboraciones pueden clasificarse, según den gusto al sentimentalismo por medio de la idealización, o a la lascivia de los lectores por medio de lo «picante». Resulta menos importante el hecho de que el autor diese a la obra el nombre del conde o el de la princesa, pues la acción da por sí misma a la princesa el papel más destacado. Como la historia ofrece sólo un material burdo y por añadidura incompleto, y según Schiller «carece de un momento dramático destacado», la fantasía disponía de grandes posibilidades, pero rara vez se han logrado llenar las lagunas del mapa psicológico con otra cosa que un juego de intrigas y efectos baratos. El «intento de dramatización» de Schiller nos demuestra que el argumento, dentro de su constelación político-dinástica y de la

figura de la protagonista, en cierto modo prefigurada por su época posterior de sufrimiento, poseía motivos literarios útiles.

El destino de la princesa de Ahlden fue visto pronto como el de una perseguida inocente, y adaptado —aunque en clave— ya en vida de ésta dos veces bajo la forma de novela heroico-galante. Menantes-Hunold lo trató en su *Der Europäischen Höfe Liebes- und Heldengeschichte* como *Liebes- und Heldengeschichte des Grafen Silibert von Cremarsig* (1705). Si bien dedica bastantes páginas a los amores de juventud de la pareja, desde el momento de la falsa denuncia de la condesa Platen (Adina), se ocupa exclusivamente del destino del héroe Siliberto, que es entregado en manos de Adina; ésta, que a pesar de la profusa utilización de filtros amorosos no consigue enamorarle, acaba envenenándole y también se envenena a sí misma. Poco después apareció, como «apéndice» de la *Römische Octavia* del duque Anton Ulrich de Brunswick, *Die Geschichte der Prinzessin Solane* (1707). A pesar de su manifiesta hostilidad hacia la casa de Hannover, la historia, que se abstiene de toda exageración, parece reflejar los hechos conocidos entonces: también aquí la pareja Solane-Aquilio es llevada a su perdición por los celos de Potenciana; él es asesinado al regreso de un encuentro nocturno; ella es desterrada. En la cuarta edición de la *Römische Octavia*, el autor modificó el final: ambos logran huir, pero renuncian a continuar juntos.

Las *Mémoires du règne de George I* (1729), de gran influencia hunoldiana, fueron pronto relegadas por el éxito de la *Histoire secrète de la duchesse d'Hannover* (1732), anónima, que sigue la estructura de Anton Ulrich y probablemente pueda ser atribuida al barón prusiano Pöllnitz. Con esta adaptación, que se presenta como revelación de secretos íntimos del corazón y de intrigas cortesanas, el argumento quedó perfilado para un período aproximado de cien años, y sirvió también de base a realizaciones posteriores. La *Histoire* fue traducida al alemán (por primera vez en 1734) y al inglés, resumida, ampliada y adaptada cada vez —incluso en su título— al gusto de la época. El interés se trasladó de la intriga cortesana a la historia burguesa de un corazón virtuoso. Además, el argumento alcanzó nuevo interés por su semejanza con el «affaire» de Struensee. Así apareció la *Histoire* en 1786 como *Geschichte der Herzogin von Ahlden*, con los acentos anticortesanos

del «Sturm und Drang»; en la parte correspondiente de las *Fürstinnen unglücklich durch Liebe* (1801), de Vulpius, y en *Sophie Dorothea, Gemahlin Georgs I, Königs von England* (1826), de H. von Montenglant, destacó el culto al sentimiento de Jean Paul. Con el *Graf Königsmarck* de Carl Barón de Reitzenstein (1792) apareció en escena la primera dramatización del argumento, defendiendo con el énfasis del «Sturm und Drang» los derechos del corazón y expresando el anhelo rousseauniano por un rincón tranquilo en el mundo.

Con vistas a un drama, el último año de su vida hizo uso Schiller de un ensayo anónimo, bastante objetivo, titulado *Sur l'Histoire de la Princesse d'Ahlen* (1804). Schiller reconocía al argumento posibilidades trágicas, «conservando en toda su pureza el carácter de la princesa y no admitiendo los amoríos de ésta con Königsmarck». Quería desarrollar la catástrofe partiendo del carácter de la princesa, que era demasiado orgullosa para someterse y demasiado notable para dirigir una intriga, y en su desesperación urde el plan de retirarse a un convento con la ayuda de Königsmarck. Este plan le resulta imposible en cuanto se da cuenta de que el fatuo conde, al que ella no ama ni tampoco le interesa, resulta que está enamorado de ella. Sin embargo, la visita que éste le ha hecho durante la noche ha proporcionado motivos para que sus enemigos puedan acusarla.

La imagen schilleriana de la absoluta pureza de la princesa no estaba de acuerdo con el gusto de los autores y lectores liberales, que hacia mediados del siglo XIX disfrutaban con las historias cortesanas en una mezcla de admiración y repugnancia, y dieron al argumento un nuevo florecimiento. En 1848, y dentro del marco de una novela sobre la hermana del conde (*Aurora Königsmark och hennes slägt*, 1846-1849), V. Palmblad publicó parte del epistolario de la pareja, que, a causa de las relaciones suecas de la familia Königsmarck, se hallaba en Lund. Mientras que las versiones del comandante hannoveriano Müller (1840, 1845, 1847), que dieron a la historia forma de narración directa y de diálogo entre las personas principales, se basaban en la vieja *Histoire*, la novela de Worosdar (es decir, H. Klencke, 1837) intentó introducir en el argumento un elemento moralizador. La evolución de la princesa, que en principio intenta ser una buena esposa para el frío príncipe, aun recibiendo de éste ofensas mor-

tales, la conduce a la liberación de su voluntad y a la confesión de su amor. Una curva parecida de acción nos ofrece el drama de Bauernfeld (1867), en el que también utilizó el motivo, iniciado por Schiller, de un amor naciente del príncipe por su esposa. Del mismo modo, Th. Hensen situó, en su novela en seis tomos (1869), el motivo del autoencuentro en lugar decisivo, aunque sin éxito artístico. El conde Königsmarck aparece en todas estas versiones en la línea de Schiller, como «naturaleza caballeresca, generosa y fogosa», o como «el buen conde», según le denomina una balada al final de la novela de G. Heseckel *Ein Graf von Königsmarck* (1860), cuyo protagonista es el hermano del Königsmarck de que aquí se trata. Hasta E. M. Vacano en su «historia cortesana» compuesta de cuadros aislados (*Sophie Dorothea*, 1862), el conde no recuperó el carácter de caballero galante del barroco, y se hicieron resaltar más los motivos políticos; el príncipe elector, que en la mayoría de las versiones anteriores había sido apartado de la escena en el momento de la catástrofe, obliga aquí a su esposa a tender una trampa al conde. Paul Heyse, que nos ofreció la más conocida dramatización del argumento (*Graf Königsmarck*, 1877), volvió a convertir al conde en un caballero ejemplar, pero, en contraste con las intenciones de Schiller, hizo surgir verdaderas relaciones amorosas confesadas por la princesa tras la muerte de Königsmarck. A la actuación de la condesa Platen como intrigante se añade aquí la clínica venganza del príncipe elector. El argumento sigue siendo de «historia cortesana», a pesar de tener mejores bases históricas, en la *Eifersuchtstragödie am Welfenhof*, de P. Brug, 1927, y en F. v. Oppeln-Bronikowski (novela, 1924).

R. F. Arnold, «Dramatische Bearbeitungen der Geschichte der Prinzessin Sophie Dorothea» (Zs. f. Bücherfreunde, 5), 1901; W. Hisserich, *Die Prinzessin von Ahlden und Graf Königsmarck in der erzählenden Dichtung*, tesis, Rostock, 1906; H. Singer, «Die Prinzessin von Ahlden» (*Euphorion*, 49), 1955; L. Blumenthal, «Die Prinzessin von Zelle» (*Abhandl. der Sächs. Ak. d. Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-Hist. Klasse*, 56, H. 2), 1963.

**Aimón.** Ver Hijos de Aimón.

**Alarcos.** — Un romance español del siglo XIV narra la tristeza de la infanta Soliza porque el conde Alarcos, que la amaba y le había prometido matrimonio, se había casado con otra. El rey desea que el conde quede libre para casarse con su hija, y, por

consejo de la infanta, exige a aquél juramento de matar a su esposa. En su agonía, la condesa emplaza a los culpables ante el tribunal de Dios, y en pocos días muere el rey, la infanta y el conde Alarcos.

Dos dramas titulados *El conde Alarcos*, de G. de Castro y Mira de Amescua, parecen proceder de una fuente común, probablemente novelada, o estar basados uno en el otro. Aquí la infanta hace matar al hijo de la amante del conde y ofrece a ésta el corazón del niño como alimento; pero, lo mismo que en el cuento, el verdugo ha salvado al niño, y también los amantes vuelven a reunirse. En el romance se basa Lope de Vega para su drama *La fuerza lastimosa* (1611), pero eludiendo la tragedia; no ha sido Alarcos, sino un rival disfrazado, el que ha deshonrado a la infanta y al final se casa con ella, mientras que Alarcos se reúne otra vez con la esposa salvada. En Lope se apoyaron J. Pérez de Montalbán, en *El valor perseguido, y traición vengada*, y el holandés Isaak Vos (*De beklagelyke dwang*, 1648), con cuya adaptación la obra de Lope se incorporó también al repertorio de las compañías ambulantes y de los teatros escolares alemanes. El *Magazin* (1782) de Bertuch dio a conocer de nuevo mediante su traducción el drama de Lope, y también el romance, que fue incorporado en primer lugar al drama por F. Rambach (*Graf Mariano oder der schuldlose Verbrecher*, 1798); al desarrollo de la acción dado por Lope se añade aquí como elemento nuevo la ambición del conde por alcanzar el trono. Más difamado que famoso (ver la parodia de J. v. Voss, 1804) fue el *Alarcos* de F. Schlegel (1802), presentado por Goethe en Weimar y que adornaba el romance, por encima del lance de honor español, difícil de comprender para el sentir moderno, con los rasgos del drama de predestinación y finalmente hacía que Alarcos se suicidase. El drama de B. Disraeli *Count Alarcos* (1839), basado también en el romance, no llegó a ser nunca estrenado.

P. Jesser, *Über F. Schlegels Trauerspiel Alarcos und das Vorkommen des Alarcos-Stoffes im deutschen Drama*, tesis, Viena, 1905.

**Alboíno y Rosamunda.**—La noticia más antigua del asesinato del rey longobardo Alboíno por su mujer Rosamunda, hija del rey de los gépidos Cunimundo, la hallamos en la *Origo gentis Longobardorum*, que precedía en varios manuscritos al *Edictus*

*Rothari* (siglo VII). A este escueto esquema de la acción siguió cien años después la narración detallada y ya sobrecargada de elementos legendarios de la *Historia Longobardorum* de Paulo Diácono: Alboíno raptó a Rosamunda, que le había sido negada por su padre, y la hizo su concubina; durante la lucha de los pueblos, que volvió a desencadenarse a causa de esto, fueron aniquilados los gépidos, muerto Cunimundo, apresada de nuevo Rosamunda y declarada esposa legítima por Alboíno. Durante un banquete celebrado tras la conquista del norte de Italia, Alboíno obligó a su esposa a beber de una copa que había mandado hacer con el cráneo de su padre. Ésta logró ganarse la ayuda del hermano de leche de Alboíno, Helmicio, en cuya amante se convirtió, y de Peredeo, al que sometió por la astucia, para una conspiración contra Alboíno, que el 572 fue asesinado en la cama por Peredeo; Rosamunda había puesto la espada de Alboíno a la cabecera de la cama. Los asesinos huyeron con el tesoro de los longobardos y la hijastra de Rosamunda, Albuinda, buscando refugio junto a Longinos, gobernador de Ravena, contra la furia del pueblo desencadenada. Longinos convenció a Rosamunda para que matase a Helmicio; pero éste, en la agonía, obligó a la asesina a beber el resto del veneno. Longinos envió a Albuinda con los tesoros longobardos al emperador de Bizancio.

Ya en la forma transmitida por Paulo Diácono el argumento de Alboíno-Rosamunda aparece como una fábula cerrada sobre sí misma y construida lógicamente, basada en la idea de que una mala acción sólo puede engendrar desgracias; es ya casi suficiente para las formas narrativas pequeñas. Para las formas más amplias de la literatura épica y dramática, que van fundamentando psicológicamente cada uno de los pasos de la acción, pretendiendo dejar al descubierto la causa original de la trama espiritual visible en la escena de la copa, y presentada por Paulo Diácono sólo en sus consecuencias, puede resultar peligrosa la duplicidad de los motivos de asesinato y expiación, conduciendo a un amontonamiento de sangre y horror. Precisamente el drama, al que principalmente fue incorporado el argumento, exigía clasificación y selección; rara vez se utilizó la totalidad del argumento con acentuación uniforme de los diferentes elementos de la acción, sino que generalmente se eligió la

tragedia de Alboíno-Rosamunda, cuyo final es el asesinato del rey, o la tragedia de Rosamunda, que tiene su escena culminante en las consecuencias del crimen. En el primer caso, la labor literaria se iniciaba con la aclaración de las relaciones de ambos esposos, es decir, con la motivación de la escena de la copa. La narración de Paulo Diácono, encaminada exclusivamente hacia la fama de Alboíno, se había limitado a esbozar la figura de la mujer y había dejado abiertos muchos interrogantes, del mismo modo que en la segunda parte del argumento había dejado al arbitrio de los adaptadores de la tragedia de Rosamunda las relaciones entre los diferentes personajes. Este argumento ha sido tratado principalmente en los países de origen, Hungría / Transilvania e Italia, así como en Alemania.

La figura extraordinaria del rey longobardo y su horrible final hallaron ya eco en la poesía de la época: Paulo Diácono nos habla de cantos dedicados a su alabanza en Baviera y Sajonia, y también el catálogo de cantares y leyendas anglosajonas *Widsid* (siglo VII) menciona el tema; hoy todavía las canciones populares del Piamonte conservan el viejo argumento.

De la versión latina de Paulo Diácono al tema de novela trágico-clásico había sólo un paso; recibe forma primero en la obra de Boccaccio *De casibus virorum illustrium* (1374), luego, en las de Maquiavelo (*Istorie fiorentine*, 1532) y Bandello (*Novelle*, 1562); la narración penetró también en las temáticas de los restantes países europeos a través de Schimpf und Ernst de Pauli (1522), *Histoires tragiques* de Belleforest (t. 4, 1571) y *Tragical Tales* de Turberville (1587), que después fueron explotadas por los dramaturgos de los siglos XVI al XVIII. La primera incorporación al drama, alabada por Lessing, es la Giovanni Rucellai (*Rosmunda*, 1515), que incorporó motivos de la vida de \*Antígona, acentuando la venganza familiar pero sin tocar el destino de Rosamunda tras el crimen. Más ceñidos al argumento se mantuvieron Hans Sachs, que lo trató en dos narraciones en verso y en una tragedia (1555) que centra toda la acción en torno a la escena de la copa, y Clemens Stephan (1551), que, al hacer comenzar la acción con el asesinato de Alboíno, mostraba ya bien claramente su orientación hacia una tragedia de Rosamunda. En los siglos XVI y XVII este argumento, que tan apto era para la moraleja, se convirtió en uno de los más apreciados

del teatro escolar de ambas confesiones; se ha podido comprobar la existencia de representaciones de dramas de Rosamunda en Kassel, Estrasburgo, en el gimnasio jesuítico de Innsbruck, en la universidad benedictina de Salzburgo y en las escuelas de Transilvania. El barroco subrayó todavía más lo ejemplar del argumento, su aún más ejemplar crueldad y la corrupción de los personajes. El inglés D'Avenant (1629) elevó el argumento al nivel de lo heroico, haciendo que Alboíno muriese por voluntad propia. El español F. de Rojas Zorrilla (*Morir pensando matar*, med. del siglo XVII) descargó a la heroína por lo menos del asesinato de su segundo esposo, Leoncio; le ofrece inocentemente un veneno que él mismo había preparado para un enemigo. Urban Hjärne, cuya tragedia clasicista *Rosmunda* (1665), basada en un drama en latín del holandés J. van Zevecotius (med. del siglo XVII), hizo época en Suecia, realizó un gran estudio psicológico del segundo esposo, que siguiendo de nuevo la tradición se llama Helmici: perseguido por los remordimientos de conciencia y por la sombra del asesinado Alboíno, ve Helmici aproximarse el castigo. El italiano Soderini (1683) aumentó la corrupción de Rosamunda, haciéndola celosa de su propia hija y culpable de incesto, lo que finalmente la conduce al suicidio. También para Jacob Hieronymus Lochner (1676) y para el más fino arte de Simon Rettenpacher (1683), que pone fin a la acción con la huida, y en el argumento sólo menciona el castigo de los asesinos, Rosamunda es la vengadora deshumanizada. Los elementos tremendistas del argumento derivaron en el siglo XVIII hacia lo tragicómico y a un *happy-end* construido sobre la renuncia a la consecuencia ética (Thomas Middleton, *The Witch*, post. 1778) y, por otro lado, a la suavización y sentimentalización en Ch. F. Weisse (1767). En lugar de la acción principal y de Estado pasaron en Weisse a primer plano momentos eróticos; el amor de Rosamunda por Longinos apareció ya en Soderini, y los celos de Albuinda llevan a aquella hasta el intento de asesinar a su hijastra. El mismo motivo de los celos fue desarrollado, dentro de la tradición argumental italiana por Alfieri en su *Rosmunda* (1783): Rosamunda mata a la hijastra y al amante de ésta, que es deseado por ella misma.

Mientras que, en estas adaptaciones libres de la segunda parte del argumento a tragedias de celos y amor, la figura de Al-

boíno quedó relegada a la periferia del interés, a partir del «drama heroico en seis lances» (1813) de Friedrich de la Motte Fouqué, fracasado a causa de insuficiente limitación del argumento, aparece en lugar de la venganza del padre y de la intriga amorosa el problema de las relaciones entre Rosamunda y Alboíno. Fouqué inventó el motivo de un amor auténtico entre los esposos, sofocado en Rosamunda por el rudo comportamiento de Alboíno y transformado en odio. El acento se trasladó, por tanto, a los antecedentes de ambos protagonistas, encontrando su expresión en la escena de la copa. Numerosos adaptadores del argumento, popularizado en el siglo XIX por las *Deutsche Sagen* de Grimm (1816-1818) y las narraciones de Uhland, siguieron a Fouqué en este aspecto del amor-odio o del conflicto entre el amor y el deber de la venganza, de los cuales el más destacado es Friedrich von Uechtritz (1834); en casi todas estas versiones dramáticas, de escasa importancia en general, el argumento se ha convertido en una tragedia conyugal (C. B. v. Miltitz, ópera, 1834; R. O. Consentius, 1862; J. v. Weilen, 1869; W. Walloth, 1891; A. Ott, 1892). La consecuencia de esto es frecuentemente una modificación del final en descargo de la heroína: Rosamunda acaba suicidándose (Uechtritz, Miltitz, Consentius, Ott), o no es la asesina de su esposo (A. Pannasch, 1835; J. v. Weilen), o el amor-odio está basado en antagonismos nacionales, para dar realce a los cuales se llegó incluso a convertir en romana a la germánica Rosamunda. Además, desde F. Wachter (1823) aparece la causa del crimen en un antiguo amor de Rosamunda, destruido por Alboíno al violarla (W. v. Wartenegg, 1873; M. Weitprecht, 1907). Frente a este desarrollo aislado del argumento en Alemania, los países de origen se mantuvieron fuertemente ligados a la tragedia amorosa y de celos, desarrollada especialmente por los italianos; así el autor transilvano F. W. Schuster (1887), el húngaro Árpád Zsigany (ópera, 1892) y el italiano Sem Benelli (*Rosmunda*, 1911). En España, A. Gil y Zárate (*Rosmunda*, 1839) y J. Zorrilla y Moral (*La copa de marfil*, 1844), y en Inglaterra, A. Ch. Swinburne (*Rosamund, Queen of the Lombards*, 1899), renovaron el tema dentro del estilo del drama histórico romántico. Otros libretos de ópera proceden de A. Brancaccio (1825), C. Alary (1840) y L. Eichrodt (1865).

El argumento al que todavía Grillparzer incluía entre los modelos trágicos, y que fue explotado por la novela clásica y la tragedia hasta llegar a la tragicomedia y el teatro de marionetas en casi todas sus posibilidades, no ha encontrado apenas, a pesar de los interesantes añadidos psicológicos, adaptaciones en la edad contemporánea que se aproximen al efecto de las versiones, sobre todo, de los siglos XVI y XVII.

N. Miklautz, *Alboin und Rosamunde im Drama der deutschen Dichtung*, tesis, Viena, 1910; F. Lang, *Alboin und Rosamunde in der Sage und Dichtung, mit besonderer Berücksichtigung von F. W. Schusters gleichnamigen Drama*, Cluj, 1938.

**Alcestis.**—Admeto, rey de Tesalia, olvidó ofrecer el sacrificio a Artemis en su boda con Alcestis. Las Moiras reclaman su muerte. Su protector Apolo consigue arrancarles la promesa de perdonar a Admeto si muere otro en su lugar. Pero incluso los ancianos padres de Admeto se niegan a morir por él; en cambio su joven esposa acepta este sacrificio. Heracles, que llega a la casa inmediatamente después de la muerte de Alcestis y es recibido amablemente por Admeto a pesar de su dolor, le arrebata a la muerte su botín en un combate, volviendo a reunir a los esposos.

El motivo fabuloso de la inmolación por el hombre amado, unido en Grecia al círculo de leyendas apolíneas, fue llevado por primera vez al drama por Frínico; Formis escribió un *Admeto*; Aristófanes, Aristómenes y Teopompo lo adaptaron a la comedia. De estos textos de la antigüedad clásica sólo se conservan algunos versos de un *Alcestis* de Antífanos y la versión decisiva de Eurípides (438 a. de C.), que recogió la acción fabulosa y sainetesca llevándola a una esfera más seria y elevada. La acción se desarrolla el día de la muerte de Alcestis y hace suponer que ha transcurrido mucho tiempo desde la reclamación de las Moiras, pues Alcestis es ya madre de dos criaturas. El separarse de éstas le resulta más difícil que abandonar a su esposo. Pide a éste que no les dé madrastra. Admeto acepta el sacrificio de Alcestis como una pérdida dolorosa, pero inevitable; y es su padre quien le hace ver que es el asesino de su esposa. Cuando Heracles introduce junto a Admeto una mujer cubierta con un velo, rogándole que la admita, sin decir que se trata de Alcestis recuperada, Admeto

vacila entre su fidelidad de esposo y una atracción extraña hacia la desconocida.

El hecho de que en la tragedia se aprecie más el dolor de la madre que el de la esposa amante nos muestra la crisis en que el argumento se hallaba ya en la época de Eurípides. Este no puede ya mostrarse de acuerdo con la fácil aceptación del sacrificio por el esposo. Los esposos se sienten extraños el uno al otro en el último instante, Admeto no tiene seguridad. Los investigadores modernos se inclinan a considerar este final feliz como contrario a la realidad, como una huida a lo legendario, pues es imposible que los esposos puedan seguir viviendo juntos. Los autores posteriores, incluidos los de finales del siglo XVIII, hicieron que Alcestis aceptase la promesa de la inmolación sin conocimiento ni conformidad de su esposo. También la lucha de Heracles con Tánato fue transformada ya en la antigüedad en una devolución voluntaria de Alcestis por \*Perséfone, y en la era cristiana, el retorno de los infiernos sólo pudo ser utilizado como símbolo o como efecto teatral.

El Renacimiento renovó el argumento a base de una traducción latina de Eurípides. Hans Sachs (*Die getreu Fraw Alcest mit ihrem getrewen Mann Admeto*, 1551) lo convirtió en sensiblero-popular, haciendo que Admeto salvase primero a su esposa de sus perseguidores y que ésta lo salvara después a él, deseando ambos morir juntos; la amplia adaptación alemana de Eurípides, hecha por W. Spangenberg (1604) (basada en la traducción latina de G. Buchanan), que describe las escenas filiales y el combate entre Heracles y la Muerte, produce el efecto de una talla de madera. A. Hardy (*Alceste ou la fidélité*, 1602) fue el primero que introdujo la versión de que Admeto estaba atacado de una enfermedad mortal, que no le permitía impedir el sacrificio de Alcestis. Heracles y su bajada a los infiernos eran lo más importante para el autor.

La versión galante, que durante mucho tiempo dominó el argumento fue iniciada por el italiano Aurelio Aureli en el drama *L'Antigona delusa d'Alceste* (1664), en el que sólo el principio se basa en Eurípides, siendo después desarrollado el motivo de la prueba de fidelidad de Admeto: Antígona, la amada de Admeto en su juventud, a la que entonces no pudo lograr, se acerca al enlutado, y al regresar Alcestis al hogar halla a su esposo en plena infidelidad; Admeto

se somete al juicio de las mujeres, y Antígona, renunciando, demuestra ser la más noble. Aureli sirvió de modelo al libretista del *Alceste* de N. A. Strungk (1693) y al *Admetus* de Händel (1727), mientras que el texto del *Alceste* de Händel está más próximo a la antigüedad clásica. También está influenciada por Aureli la tragedia de P. J. Martello (1720), en la que Alcestis no hace sino tomar una bebida hipnótica prescrita por el médico, y Heracles simula el retorno de los infiernos como prueba de fidelidad.

Un relato de la fábula en el mismo tono galante es el texto de Quinault para la ópera de Lulli *Alceste ou le triomphe d'Alcide* (1674), que convierte a Alcestis en la prometida de Admeto, a la que Heracles saca de los infiernos con la condición de que Admeto renuncie a ella, pero después, compadecido, la devuelve a su prometido. En Quinault se basan dos libretos alemanes de ópera (Matsen, *Alceste*, 1680; Anónimo, *Der siegende Alcides*, 1696), además del de J. U. v. König (*Die getreue Alceste*, 1719), en el que Heracles actúa también como amante de Alcestis. El influjo de los libretos de Aureli y Quinault llega hasta el teatro de marionetas y parodias del teatro popular vienés, en que los problemas de este matrimonio clásico se «solucionan» con frecuencia de modo que ni Admeto ni Alcestis se toman muy en serio el asunto de la fidelidad (J. Richter, *Die travestierte Alceste*, 1802).

El ilustrado siglo XVIII tornó al fondo del argumento, al amor conyugal vencedor de la muerte. J. Thomson (*Edward and Eleonore*, 1739) trasladó la acción a la época de las Cruzadas: el veneno de la herida mortal sólo puede ser extraído con peligro mortal; el sultán Selim, en función de Heracles, salva a Eleonora con un contraveneno. El italiano R. de Calzabigi (h. 1769) suprimió el papel de Heracles e hizo que los dioses, apiadados del dolor de Admeto, devolviesen a Alcestis. En el libreto basado en Calzabigi para la primera ópera reformista (1767) de Gluck, se volvió a introducir la figura de Heracles, pero dominó la porfía de los esposos por el derecho a morir el uno por el otro. También en el drama musical de Wieland (1773, música de A. Schweitzer) esta noble porfía está en lugar destacado; pero para no prescindir del acreditado motivo de la bajada a los infiernos, Wieland lo sitúa en un relato de Alcestis, con lo que la clásica aparición de



la figura velada y silenciosa obtuvo una suavización sentimental; no sólo la obra de Goethe *Götter, Helden und Wieland*, sino también una sátira de Ayrenhoff, criticaron el espíritu anticlásico de la obra. No obstante, los retoques de Wieland surgieron también con la intención de explicar y disculpar la conducta de Admeto —Alcestis se entera antes que aquél, debido al oráculo, y Admeto resiste la tentación por medio de la mujer cubierta con el velo. «Más clásico» es el «Drama mit Gesängen» (drama con cantos) de Herder *Admetus' Haus oder der Tausch des Schicksals* (1803), que con espíritu humanístico hace a Apolo pedir en el cielo la libertad de Alcestis, a quien la Muerte deja libre de buen grado. En J.-F. Ducis (*Oedipe chez Admète*, 1778) y en la *Alceste seconda* (1798) de V. Alfieri, publicada como traducción de una segunda versión de Eurípides, apenas resalta la voluntad de inmolación de la esposa, ya que todos los personajes están dispuestos a morir por Admeto. También esta «falsificación» va a contribuir a una corrección del carácter de Admeto. Ya la *Alceste prima* (1798), que le había precedido medio año antes, se había distanciado enormemente del personaje original de Eurípides, debido a que su estilo heroico no estaba al alcance de la flaqueza humana.

El siglo XIX ha intentado elevar a Admeto de otra forma. El poema de R. Browning, *Balaustion's Adventure* (1871) admite un distanciamiento de los esposos en el momento del sacrificio y una conversión de Admeto hacia el arrepentimiento. Al final se propone la creación de un nuevo poema sobre Alcestis en el cual se justifique todo sacrificio en función de la existencia de Admeto, que resulta políticamente necesaria.

Hasta principios del siglo XX no volvió a utilizarse con más interés el argumento. La imitación libre de Eurípides por H. v. Hofmannsthal (1911; ópera de E. Wellesz, 1924) difiere en el aspecto externo de la acción, y apenas se desvía del modelo, configurando sin embargo el tema del miedo a la muerte con una sensibilidad moderna y elevando y justificando así a Admeto. Mientras que las adaptaciones anteriores se esforzaban por descargar a Admeto, la edad contemporánea nos hace ver lo dudoso de las relaciones entre los esposos. R. M. Rilke, en *Neue Gedichte* (1907), nos muestra en su ambientación lírica al Admeto condenado a muerte, que acepta ansioso la salvación,

y la sonrisa de despedida de Alcestis, que se va para no volver. Rilke se adhirió a U. v. Willamovitz en su intento de reconstruir una leyenda pre-eurípidea de Alcestis. Se aproxima a su criterio, la Alcestis de Lernet-Holenia (1945), que permanece en el cielo porque su amor no fue comprendido en la tierra, y la de la *Tragödie vom Leben* (1908) de R. Precht, en que es en el averno donde despierta a la verdadera vida, después de haber luchado antes contra la Muerte. Tampoco en T. S. Eliot (*Cocktail Party*, 1947), que trasladó el argumento a la actualidad y continuó su evolución, existe resurrección ni regreso de la esposa, que abandonó al marido para devolverlo a la vida. G. Renner (*Alkeste*, 1911) hizo que Admeto siguiese a su mujer en la muerte suicidándose, mientras que en E. W. Eschmann (1950), en lugar de Heracles, es Admeto el que libera de los infiernos a la esposa. Bajo la influencia de la obra de A. W. Verrall titulada *Euripides the Rationalist* (1885) surgió el poema de Th. Morrison *The Dream of Alcestis* (1956). El mismo Admeto aparece allí como un ilustrado, que, debido al voto formulado por su mujer, ve amenazada su lucha contra la superstición; sólo en sueños llega a estar Alcestis en el mundo subterráneo, de donde la saca Heracles. La *Alkestiade* de Th. Wilder (dr. 1955, con un drama satírico *The Drunken Sisters*) presenta la vida de Alcestis distribuida en tres etapas: primero tiene que aprender a amar a Admeto, luego se sacrifica por él, y, finalmente, disuade a su hijo de que venga al padre asesinado por los conquistadores. Ella ha llegado a conocer por experiencia el sentido de la vida y de esa forma ha superado la amargura de la muerte: sólo puede ser recogido por los muertos aquél que ha dado su vida por otros.

K. Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, 1920; A. Lesky, «Alkestis, der Mythos und das Drama» (*Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse*, 203), 1925; E. M. Butler, «Alkestis in Modern Dress» (*Journal of the Warburg Inst.*, I), 1937/1938; H. Steinwender, *Alkestis vom Altertum bis zur Gegenwart*, tesis, Viena, 1951; R. B. Heilmann, «Alcestis and the Cocktail Party» (*Comparative Literature*, 5), 1953; K. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, 1962; K. v. Fritz, «Eurípides' Alkestis und ihre modernen Nachahmer und Kritiker» (en Fritz, *Antike und moderne Tragödie*, 1962; M. Dietrich, «Alkestis» (*Theater der Jahrhunderte, Alkestis*), 1969).

**Alcíbiades. Ver Sócrates.**

**Alejandro.** — Alrededor de Alejandro Magno (356-323 a. de C.), que siendo rey del pequeño reino macedónico dominó al poderoso imperio persa, conquistó Babilonia y Susa y alcanzó el Océano Índico en 329, tras una campaña de dos años llena de aventuras a través de la India, muriendo de muerte prematura atacado de fiebres, debieron forjarse leyendas ya en época muy temprana. La figura del rey, que se sentía hijo del dios Amón, alcanzó en el recuerdo de la posteridad inmediata una grandeza sobrehumana. Su epistolario con Darío fue ampliado hasta la categoría de novela epistolar; el relato de sus campañas apareció fabulosamente deformado en un informe sobre las maravillas de la India supuestamente dirigido por él a su maestro Aristóteles; su campaña, recogida por sus compañeros Aristóbulo, Tolomeo y Calístenes, ya fue adornada de aventuras por Clitarco (s. III a. de C.) y más tarde por Curcio Rufo. El receptáculo de esta tradición legendaria fue la *Novela de Alejandro*, erróneamente atribuida a Calístenes (s. III), que perfiló durante más de un milenio la imagen de Alejandro en Oriente y Occidente. El autor, oriundo seguramente de Alejandría, atribuyó la paternidad del héroe al último faraón, Nectanebo, que huyó de Persia a Macedonia y allí, en figura de dios o de serpiente, engendró a Alejandro en Olimpia, la mujer del rey Filipo. El así marcado como egipcio e hijo de dioses empieza también su campaña partiendo de Egipto, después de haber sometido a Roma y a Cartago. En la campaña contra Darío, que agonizante le confía a su hija, lo mismo que contra el rey de los indios, Poro, se manifiestan el valor, la generosidad y el humanitarismo de Alejandro. Después, la novela desemboca en una descripción de las maravillosas aventuras de la India, del reino de las Amazonas, del rey de la paz Dindimo y de los árboles parlantes, que profetizan a Alejandro su muerte prematura. A su regreso a Babilonia es envenenado por su camarero Yolo.

El Oriente, profundamente impresionado por la aparición de Alejandro, no sólo recogió en traducciones esta novela griega tardía, sino que la continuó en la leyenda de *Iscandar*, transmitida por los poetas persas Firdusi, en su *Sahname* (h. el año 1000), y Nizami (*Iscandarnama*, seg. mit. del s. XII). También el oriente convirtió al héroe en hijo de su propio pueblo: según Firdusi, es hijo del rey persa Dârâb y de

la hija de Filipo, que es rechazada por su esposo, por lo cual Alejandro se cría al lado de Filipo. Dârâ, hijo de otro matrimonio de Dârâb, es decir hermanastro de Alejandro, es su enemigo en la guerra contra los persas. Nizami da a Alejandro matiz islámico y le hace trasladarse a la Meca. Los límites de su ambición insaciable son simbolizados por su búsqueda inútil de la fuente de la vida.

La Edad Media occidental conoció al pseudo-Calístenes por las adaptaciones latinas de Julio Valerio (h. el 300) y del arcipreste León (*Historia de Proeliis*, s. X). La *Novela de Alejandro* fue traducida, ampliada y conocida en unas 30 lenguas. Alejandro fue en la Edad Media cristiana la figura más conocida de la antigüedad clásica, y no sólo por las maravillas que evocaba del Oriente, sino, principalmente, por su aparición en la Biblia. La función de Alejandro como emperador del mundo, en la visión de Daniel y en el primer libro de los Macabeos, lo incorporó al plan divino de la Redención y lo llevó al terreno de lo legendario. Por eso estuvo más interesada en él la Edad Media temprana y tardía, de influencia espiritual, que la época cortesana.

Ya del siglo XI se conserva en Inglaterra una traducción de las cartas de Alejandro a Aristóteles. Pero el país donde más importancia alcanzó la épica alejandrina fue Francia, donde, por un lado, la epopeya latina de Walter von Châtillon (1180) narra la historia, siguiendo al menos fabuloso Curcio Rufo, y por otro, Alberich von Besançon (fragmento) se atiene a la versión de Julio Valerio. El repudio que Alberich hizo de la ascendencia ilegítima y mágica de Alejandro se impuso en todas las versiones francesas, entre las que el *Roman d'Alexandre*, de Lambert li Tors y Alexandre de Bernay (s. XII), es la más importante. La rectificación del origen fue también recogida por el adaptador alemán de Alberich, el fraile Lamprecht (1140/1150), mientras que el caballeresco Rudolf von Ems (h. 1250) tornó al origen legendario, transformando las relaciones de Nectanebo con Olimpia, lo mismo que las de Alejandro con la reina de las Amazonas \*Talestris, en una intriga amorosa. Caballero sin tacha y protegido de Dios es Alejandro para Ulrich von Etzenbach (1270). También el *King Alisaunder* inglés (s. XIII) sigue en la cuestión del origen al pseudo-Calístenes, mientras que la novela cortesana del fla-

menco J. van Maerlant *Alexanders geesten* (1257-1260), sigue a Walter von Châtillon. El *Libro de Alexandre* (s. XIII), cuya paternidad está aún sin resolver, es interesante por la incorporación de fuentes orientales. Al igual que las adaptaciones alemanas posteriores (Seifrit, med. s. XIV; *Der grosse Alexander*, fin. s. XIV; novela en prosa de Johannes Hartlieb, 1444), también la mayoría de las italianas se basan en León. La epopeya latina de Quilichino da Spoleto (h. 1236) es, junto con la de León, la fuente de la primera epopeya italiana, la de Domenico Scolaro (*Istoria Alexandri Regis*, 1355). El argumento sufrió un despojamiento importante en la *Alessandreida* in Rima (1512), mientras que la epopeya de Domenico Falugio (*Triumpho Magno*, 1521) con su fidelidad a las fuentes nos muestra ya las características del Renacimiento y de la novela histórica. Sin embargo, para la Edad Media, Alejandro no fue figura de novela, sino modelo de hombre elegido por Dios para grandes hechos, que se destruye por su soberbia y cuya muerte prematura en medio de sus conquistas encarna la idea de la «vanitas». La leyenda del *Iter ad paradisum*, probablemente hebrea, añadida al argumento a partir de Lamprecht, según la cual le es entregada a Alejandro una piedra más pesada que el oro, pero más ligera que un montón de polvo, que le hace pensar en lo efímero de la grandeza humana y emprender el regreso, es la que fija el punto de vista de la Edad Media, que todavía sirvió para las numerosas adaptaciones del argumento de Hans Sachs (1557-1563).

El Renacimiento volvió a enlazar también este argumento con las fuentes históricas. Sin embargo, los numerosos dramas, óperas y ballets de fines del siglo XVI y sobre todo del siglo XVII, prescindiendo de algunas rectificaciones (la hija de Darío, segunda mujer de Alejandro, se llama correctamente Estátira; la primera, una princesa babilónica, Roxana), apenas muestran carácter histórico. Alejandro se convierte ahora en héroe de aventuras amorosas. Las dramatizaciones comienzan con J. de la Taille (*Alexandre*, 1562; *Darie*, 1562) y A. Hardy (*Mort d'Alexandre*, 1621; *Mort de Darie*, 1628); en Inglaterra encontramos todavía en Sir William Alexander (*Darius*, 1603) el tema de la soberbia vencida, y después predomina el carácter galante. Son típicos de esta literatura sobre Alejandro el drama de Lyly *Alexander and Campaspe* (1581); la novela de La Calprenède *Cas-*

*sandre* (1642/1645), y el drama de Racine *Alexandre le Grand* (1665). Lyly dio forma dramática a un episodio transmitido por Plinio, que conserva aún rasgos del Alejandro auténtico, y narra los amores de Alejandro con la prisionera Campaspe, haciendo que fuese retratada por el pintor Apeles, al cual se la cede finalmente, buscando consuelo en su misión política. La Calprenède inventó un conflicto de celos entre Roxana y Estátira, que sólo por deber político se casó con Alejandro, cuando en realidad amaba al príncipe escita Oroondate; a la muerte de Alejandro tiene que escapar de las maquinaciones de Roxana, ocultándose bajo el nombre de Casandra. Para salvarla se reúne una liga de príncipes y héroes, cuyos destinos y alianzas constituyen fundamentalmente el contenido de la novela. Lo importante de esta obra es que los personajes y situaciones que en ella figuran fueron tomados por los autores posteriores; así ocurre, por ejemplo, con el cambio de actitud que se opera en Talestris, la reina de las Amazonas, respecto de Alejandro. A tono con esto, N. Lee compuso un drama con el tema de los celos de las dos esposas de Alejandro (*The Rival Queens*, 1677). En la obra de Racine, Alejandro ama a la princesa india Cleófila, y demuestra su grandeza de espíritu frente al vencido Poro. Ni los numerosos dramas franceses sobre Alejandro (G. Giboin, *Alexandre ou les amours du Seigneur*, 1619; Desmaret, *Roxane*, 1639; Abbé Boyer, *Porus ou la Générosité d'Alexandre*, 1647; Magnon, *Le Mariage d'Orondate et de Statire*, 1647; Pradon, *Statire*, 1679, entre otros), ni los italianos (Sborra, *Alessandro vincitor di se stesso*, 1651; Cicognini, *Amori di Alessandro e di Rosane*, 1651) que dieron pie a los libretos de ópera (Braccioli, *Alessandro fra le Amazoni*, 1715; A. Zeno, *Alessandro in Sidone*, 1721; Rolli, *Alessandro*, con música de G. F. Händel, 1726; Metastasio, *Alessandro nelle Indie*, 1730; Aurelio Aureli, *Alessandro in Sidone*, 1779, entre otros), ni los dramas españoles de Lope de Vega (*Las grandezas de Alejandro*) y Calderón (*Certamen de amor y celos*), se mueven en el ámbito de intrigas cortesanas y conflictos amorosos.

Mientras el siglo XVIII fue más pobre en literatura sobre Alejandro, el argumento se vio favorecido en el siglo XIX, especialmente en Alemania, por el historicismo (entre 1775 y 1935, alrededor de 50 novelas y dramas), sin que se lograsen adaptaciones no-

tables. Llama la atención, lo mismo que en el argumento de \*César, el interés creciente, a partir de la Primera Guerra Mundial, por el hombre extraordinario, el conquistador y el descubridor (J. Wassermann, *Alexander in Babylon*, novela, 1905; K. Mann, novela, 1929; C. Langenbeck, drama, 1932; Z. v. Kraft, *Alexanderzug*, novela, 1940; H. Baumann, drama, 1941; P. Gurk, *Iskander*, novela, 1944).

F. Spiegel, *Die Alexandersage bei den Orientalen*, 1851; P. Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature du moyen âge*, 1886; J. Storost, *Studien zur Alexandersage in der älteren italienischen Literatur*, 1935; A. Hübner, «Alexander der Grosse in der deutschen Dichtung des Mittelalters» (en Hübner, *Kleine Schriften zur deutschen Philologie*), 1940; R. Merkelbach, «Die Quellen des griechischen Alexanderromans» (*Zetemata*, 9), 1954; G. Gary, *The Medieval Alexander*, Cambridge, 1956.

**Alejo.**—La leyenda de San Alejo tiene su origen en otra relacionada con el pueblo de Edesa, la cual, según los investigadores, recoge con bastante exactitud un hecho real. Esta temprana *Vita* siria, libre aún de caracteres maravillosos, nos habla de un noble joven romano que deja a sus padres, a su prometida y sus riquezas, dirigiéndose a Edesa y llevando allí, en la pobreza, una vida grata a Dios hasta su muerte. La transformación de la *Vita* en leyenda se hizo en el siglo IX, en el ámbito bizantino, al mezclarla con la leyenda de Juan Calybita, que vivió en el siglo V. Lo mismo que Juan, el protagonista vuelve después de larga ausencia a la casa paterna, encarnando allí el papel de mendigo y no dándose a conocer a sus padres hasta el momento de su muerte; en su cadáver y durante su entierro ocurrieron milagros. No se han conservado textos de esta primera versión griega. Un testimonio griego de finales del siglo X nos ofrece ya el escalón siguiente en la evolución: Alejo poco antes de su muerte pide se le dé algo para escribir; escribe en una carta la historia de su vida, y muere sin haberse dado a conocer a los padres. En la mano del muerto se encuentra la carta, que sólo puede serle arrebatada por el emperador Honorio.

El testimonio más antiguo en latín es una homilía sobre el santo, compuesta por San Adalberto († 997): una voz divina da testimonio en Edesa de la santidad de Alejo, y éste, deseando huir de la gloria terrena, se dirige hacia Tarso, pero va a parar por voluntad divina a Roma. Esta leyenda parece haber encontrado rápida difu-

sión en Roma durante el siglo X, por haber sido localizada la tumba de Alejo en la iglesia de San Bonifacio. Alrededor del año 1000 fue fijada la versión autorizada por la Iglesia, sobre la que se basan todas las demás versiones latinas y vernáculas, en las que la fábula aparece en todo caso adornada y ampliada, pero nunca recortada. Al lado de esta versión, en la que es el Papa quien retira la carta de la mano del muerto, se desarrolló en el siglo XII, probablemente en Alemania, la versión «nupcial», en la que no reciben la carta ni el emperador ni el Papa, sino la fiel prometida. Ya las ampliaciones bizantinas habían incrementado el papel de la novia, sobre todo la despedida en la noche de esponsales, y un sermón de San Pedro Damiano († 1071) menciona repetidamente el motivo de la novia virgen. En las versiones más recientes en lenguas vernáculas, la novia es generalmente de linaje noble o incluso real. La versión «nupcial» influyó desde Alemania sobre la tradición francesa posterior: la carta vuela desde la mano del Papa al pecho de la novia.

Las versiones latinas más importantes son las de Lorenzo Surio, Jacobo de Vorágine, la *Gesta Romanorum*, Mombricio, y una *Vita* de J. Bolland. La versificación más antigua es un canto francés de 1040; además se ha conservado una serie de versiones francesas más tardías, lo mismo que inglesas, italianas y españolas. En Alemania, donde la leyenda se conoció hacia mediados del siglo XI, existen nueve leyendas en verso y dos en prosa. A las versiones con final «papal» pertenecen la de Konrad von Würzburg *Alexius* (h. 1275), un poema del suizo Jörg Zobel y la leyenda en prosa del *Heiligenleben* de Hermann von Fritzlar; a las de final «nupcial» pertenecen las del *Märterbuch* (1320/1340) y del *Der Heiligen Leben* (1488), pero sobre todo la más antigua de este grupo, un poema compuesto quizá por una poetisa bohemía de finales del siglo XIII, probablemente en oposición a Konrad von Würzburg, y que pretendía dar al argumento forma definitiva, resumiendo todos los rasgos tradicionales.

La versión dramática más antigua es el *Miracle de Saint-Alexis* (seg. mit. del siglo XIV), de marcado acento ascético, pero algo torpe en su psicología. Las versiones dramáticas posteriores forman ya parte de la época clasicista y del barroco (Anón., *La Rappresentazione di S. Alexo*, 1517; B. Díaz,

*Auto de Santo Aleixo*, 1613; L. de Massip, *Le charmant Alexis*, 1655; Desfontaines, *L'illustre Olympe ou le St-Alexis*, 1645). Hay que destacar el drama de Moreto *La Vida de San Alejo* (1645), en el que la vida del santo es adornada con ángeles y demonios, tentaciones y apariciones infernales, y la acción es animada por el cortejo de la novia de Alejo por el duque Otón, así como por el rapto de ésta, impedido más tarde por Alejo, y sobre todo se manifiesta la lucha entre el amor y la vocación divina sostenida dentro del alma de Alejo. Un drama musical anónimo italiano *Il S. Alessio* (1634) intenta adaptar la acción a la ley de las tres unidades: la acción transcurre en Roma en el último día de la vida de Alejo, y toda la evolución interna del protagonista, lo mismo que los episodios de su vida en el extranjero, no se dan a conocer al público realmente hasta después de su muerte, «resumidos en la carta».

M. F. Blau, «Zur Alexiuslegende» (*Germania*, 33), 1888; P. Müller, *Studien über drei dramatische Bearbeitungen der Alexius-Legende*, tesis, Berlin, 1888; P. Gereke, «Einleitung zu: Konrad von Würzburg, *Alexius*», 1926; G. Eis, *Beiträge zur mhd. Legende und Mystik*, 1935.

**Alexis.** Ver **Pedro el Grande**.

**Amán.** Ver **Ester**.

**Amis y Amile.** — La fábula de Amis y Amile (en latín Amicus y Amelius) reúne dos historias originariamente separadas. Aparecen unidas por primera vez, aunque por el momento con vínculos muy ligeros, en el poema hexamétrico latino del monje Rodolfo Tortario (h. 1090), quien asegura haberlas tomado de una tradición oral muy difundida. El poema habla de dos amigos muy parecidos que sirven en la corte del rey Gaiferos y de la reina Berta, hasta que Amicus contrae matrimonio en el extranjero. Amelius, que se ha quedado solo en la corte, se convierte en víctima del arte de seducción de la princesa, y es acusado ante el rey por un enemigo. Al negar sus relaciones con la princesa, se le somete al juicio de Dios en un duelo. Solicita una tregua y va a ver a Amicus, que se bate en su lugar, venciendo, mientras él ocupa el lugar del amigo junto a la esposa de éste, colocando una espada entre ambos. El rey concede la mano de su hija al supuesto Amelius, pero los amigos proceden al cambio en la primera ocasión que encuentran, de manera que el verdadero amante y prome-

tido ocupe su puesto. Más tarde Amicus es atacado de lepra y repudiado por su esposa; va junto a Amelius, que le acoge amablemente e incluso sacrifica la sangre de sus hijos por consejo del médico para purificar la de Amicus. Su fidelidad recibe el premio: los niños resucitan, la mujer de Amelius los encuentra jugando, con una cicatriz en la parte del cuello por donde su padre les había cortado la cabeza. Los dos amigos están enterrados en Mortaria.

Esta primera versión no nos muestra ninguna vinculación causal de la primera parte con la segunda, es decir, con la historia de la lepra y la curación. Tampoco podemos observar en ella vinculación alguna al ciclo épico de \*Carlomagno; sin embargo, probablemente ésta ya se había realizado en la época de Rodolfo, pues la hallamos en todas las versiones posteriores. La primera parte es bastante más extensa que la segunda. Precisamente esta segunda parte, con sus milagros, es la que sirvió de base a la *Vita Sanctorum Amici et Amelii* (prim. mit. del s. XII) de origen italiano para transformar el argumento en leyenda y al mismo tiempo extraer de él la biografía de dos santos. Para dar mayor crédito al argumento lo dotó de un fondo histórico, para lo cual incorporó la *Vita Hadriani* y la *Gesta regum Francorum*, dándole así el carácter de una narración en forma de crónica. Al mismo tiempo la fábula fue adaptada al sentido cristiano de ejemplaridad: los muchachos, nacidos el mismo día, se encuentran por primera vez cuando se dirigen a Roma a recibir el bautismo, y desde entonces no pueden separarse. La lepra es una prueba enviada por Dios: el arcángel mismo ordena el sacrificio cruento. Al argumento original se le añadió la ulterior historia de la vida de los amigos al servicio del emperador Carlos; caen junto a Mortaria en lucha contra los longobardos y son enterrados allí. Los elementos eróticos aparecen reprimidos en esta versión. La *Vita*, que quizá deba su existencia al deseo de convertir a Mortaria en centro de peregrinación, se convirtió en la base de numerosas adaptaciones hagiográficas.

La incorporación del argumento a la historia profana, lograda en la versión legendaria, tiene como condición previa su enlace con la leyenda de Carlomagno, logrado en la literatura profana y que se hace tangible en la canción de gesta *Amis et Amiles* (h. 1200), y también en la versión simultánea anglonormanda. Uno de los puntos de

apoyo de esta conexión fue, sin duda, el papel de la princesa como seductora, papel que coincidía con el de las hijas de Carlomagno en otras leyendas (\*Eginardo y Emma) y que aquí es atribuido a la hija de Carlomagno, Belisenda. También en otros aspectos el argumento ha sido adaptado al carácter de las epopeyas carolingias —por ej., en el tipo del personaje del traidor— y fue incorporado también como episodio a la gesta *Ogier le Danois* por su relación con las guerras contra los langobardos. Las dos partes argumentales están entrelazadas causal y lógicamente; la enfermedad de Amicus y el sacrificio de los hijos aparecen como castigo por el engaño llevado a cabo por los dos amigos.

Este argumento, marcadamente fabulístico por los motivos limados hasta el tipismo, del altruismo de dos amigos podía muy bien ser de origen occidental y existir ya totalmente perfilado, cuando fue aplicado a unos amigos históricos, que murieron en las guerras longobardas. Los personajes secundarios y los lugares recibieron con ello carácter histórico, mientras que los amigos conservaron su nombre simbólico. Los motivos religiosos de la lepra vista como castigo divino y de su purificación con la inmolación cruenta (\*Enrique el Indigente), la misma resurrección de los niños, en la que vemos la misericordia divina, dieron a la Iglesia ocasión de transformar en leyenda religiosa este argumento que en realidad era profano. Las adaptaciones hagiográficas del argumento (Misterios fr. s. XIV; M. Thalmann, *Ami und Amil*, 1915) y otras versiones ampliadas (Kunz Kistner, *Die Legende von den treuen Jakobsbrüdern*, s. XIV) se atuvieron principalmente a la segunda parte, mientras que los motivos profanos —la sustitución en la lucha y en el amor, la seducción, la traición— tuvieron vida propia (*Märchen von den beiden Brüdern*) o continuaron su evolución (Giambattista Basile, *Canneloro e Fonzo*). La adaptación a la epopeya caballeresca en la canción de gesta francesa tuvo varias versiones en prosa, que en el siglo XVIII aparecieron en fragmentos en la *Bibliothèque des romans* de Tressant. Las versiones inglesas, nórdicas antiguas, danesas (en *Holger Danskes Krønike*) y españolas (romance de *La linda Melisenda*) coinciden casi totalmente con las francesas. Para Alemania es de gran importancia el *Engelhard* de Konrad von Würzburg (1270/1285). La novela francesa *Oliver et Artus* (1482) nos ofrece una deca-

dencia del argumento hacia lo novelesco-aventurero: en ella, sólo se conserva de la primera parte del argumento la sustitución de Arturo junto a la mujer de Oliveros, mientras que el elemento de la inmolación sangrienta se respeta; Hans Sachs escribió una comedia con esta base (1556).

La edad contemporánea ha concedido especial interés a este argumento de efecto artificioso, que lleva la idea del altruismo hasta los mismos límites de lo creíble y de lo estéticamente soportable. Una novela checa de J. Zeyer, *Roman von der treuen Freundschaft der Ritter Amis und Amil* (1880), se mantiene íntimamente ligada a la canción de gesta.

MacEdward Leach, *Amis and Amiloun*, London, 1937; W. Bauerfeld, *Die Sage von Amis und Amiles, ein Beitrag zur mittellalterlichen Freundschaftssage*, tesis, Halle, 1941.

**Amor y Psique.**—El escritor de la Antigüedad tardía, Apuleyo, incluyó en su novela *El asno de oro* (s. II) la siguiente narración fabulosa: la princesa Psique provoca con su belleza la envidia de la diosa Afrodita (Venus), y ésta envía a su hijo Eros (Amor) para castigarla. Pero Amor se enamora de Psique. El oráculo, consultado por el padre de Psique sobre el futuro de ésta, vaticina su matrimonio con un monstruo, que tendrá poder sobre hombres y dioses, y exige el destierro de Psique a una roca. Desde esta roca, Céfiro la lleva al palacio de Amor, donde por las noches disfruta del amor del dios, sin que jamás pueda verle. Las dos hermanas de Psique, que vienen a visitarla, le aconsejan, por envidia, que mate al «monstruo» durante el sueño. A la luz de la lámpara Psique reconoce al dios, que se despierta al caerle una gota de aceite caliente de la lámpara. Éste la abandona, pero Psique, tras haberse querido quitar la vida, entra al servicio de Afrodita, esperando ganar el perdón de ésta con el cumplimiento de misiones peligrosas, en la última de las cuales, su bajada a los infiernos, Eros acude conmovido en su ayuda. Eros consigue el apoyo de Júpiter: Psique es admitida en el círculo de los inmortales y los amantes se reúnen.

Inducidos por los nombres de Amor y Psique, muchos intérpretes han considerado esta narración como una alegoría de la relación del alma humana con el amor celestial. Es posible que la doctrina amorosa de Platón hubiese influido en la fuente de Apuleyo. Pero la sustancia narrativa nos

muestra dos complejos de motivos fabulescos: la fábula del novio-animal, que sólo se acerca a la amada transformado o invisible y es ahuyentando por la curiosidad de ésta (\*Caballero del Cisne), y el motivo de las pruebas de fidelidad, cuyo vencimiento conduce a la unión. Añadido artístico y motor de la acción es la figura de Venus, con cuya presencia y la de los demás dioses, el argumento fue arrancado del ámbito de la fábula popular y convertido en mito literario.

El argumento fue conocido durante la Edad Media, pero no maduró hasta la *Genealogia Deorum* de Boccaccio y las traducciones de Apuleyo que la siguieron. Aparte de imitaciones estilísticas y métricas propias de cada época, que apenas modificaron el argumento, surgieron hasta la actualidad una serie de readaptaciones con intenciones interpretativas y numerosas dramatizaciones con frecuencia bastante independientes.

Se ha perdido una primera epopeya sobre Psique, de la Edad Moderna, de N. da Corregio (1491), pero probablemente se mantuvo tan ajustada a la acción como la escenificación de G. dal Carretto *Le nozze di Psyche e di Cupidine* (1520); la única novedad está en que las hermanas, entregadas a la muerte por Psique, son aquí devueltas a la vida, al final. El argumento estaba más dentro de la línea de los intermedios, óperas y ballets italianos que de la tragedia; una especie de ópera-ballet, de A. Striggio (1565), empieza después de la separación de los dos amantes. Pero la mayoría de las dramatizaciones no pasaron por alto el juego de intriga de las hermanas, ni el intento de asesinato de Psique (Ch. Mercadente, 1619; F. di Poggio, 1645; D. Gabrielli, *Psyche*, 1649; Sauaro, *La Psyche deificata*, 1668), concentraron los viajes y pruebas de Psique y dedicaron su atención exclusivamente a la bajada de Psique a los infiernos, tan popularizada ya por otros argumentos (\*Orfeo, \*Alcestis). Las adaptaciones épicas vieron su objetivo precisamente en la descripción de estas últimas pruebas; el fragmento de F. Bracciolini dell'Api (fin. s. XVI) suprimió toda la historia anterior: oráculo, padres y hermanas. Hicieron época la epopeya de E. Udine (*Avvenimenti amorosi di Psyche*, 1598/1599), que introdujo las quejas de Psique contestadas por Eco, y el poema épico, hinchado por exceso de aventuras, del español J. de Mal Lara (med. s. XVI), caracterizado

por motivos caballerescos y religiosos. En el canto IV del poema épico *Adone* de G. Marino (1623) relata Amor al héroe Adonis la historia de Psique. Esta «novelletta» sigue fielmente a Apuleyo y, como los demás cantos del poema, está precedida de una interpretación alegórica a modo de introducción, según la cual, Psique simboliza al alma humana, que, tras numerosas pruebas, alcanza la felicidad perfecta. L. Lippi, en *Il Malmantile Racquistato* (1688), en el que la dolorida Psique cuenta personalmente sus desgracias, acercó otra vez el argumento bajo la influencia del *Pentamerone* de Basile, a su carácter de fábula. La literatura italiana lo ha tratado incluso en forma de heroida (Bruni, 1627).

La tradición inglesa empieza con el drama perdido *The Golden Ass and Cupid and Psyche* (1600) de H. Chettle, J. Day, Th. Dekker. Th. Heywood (*Loues Mistriss, or The Queens Masque*, 1633) unió la acción, como una especie de comedia dentro de la comedia, a la historia del rey Midas, de forma parecida a como el español A. de Solís y Ribadeneyra (*Triunfos de Amor y Fortuna*, 1660) la comparó con el destino de Endimión. A la influencia de Heywood hay que atribuir algunas peculiaridades del «poema moral» *The Legend of Cupid and Psyche* (1637) de Sh. Marmion. Una característica continua de las adaptaciones inglesas es la tendencia a liberar a Psique de culpa en la muerte de sus hermanas: en Heywood son perdonadas a petición de Psique; en Marmion sólo es castigada la instigadora; en la narración mitológica de H. Gurney (*Cupid and Psyche*, 1799) mueren sin culpa de Psique; en versiones narrativas del siglo XIX o bien es Amor mismo el castigador (W. Morris, *The Earthly Paradise*, 1868/1870), o Psique dispone la muerte inconscientemente (R. Bridges, *Eros and Psyche*, 1894). Además es característico el hecho de que en Inglaterra surjan con frecuencia interpretaciones cristiano-religiosas (J. Beaumont, *Psyche or Love's Mystery*, 1648; G. Ridley, *Psyche or the Great Metamorphosis*, 1747) o sobrecargadas de alegorías (Mrs. Henry Tighe, *Psyche or The Legend of Love*, poema épico, 1795).

La interpretación cristiano-alegórica del argumento nos la ofrecen también dos autos de Calderón en los que las dos hermanas encarnan la era pagana y la judía. En una versión profana más antigua *Ni amor se libra de amor* (h. 1640), Calderón modificó el argumento con la introducción de ele-



mentos de disfraz y confusión típicamente españoles: Psique ama a su prometido Anteo, las hermanas se enamoran de Amor disfrazado y los cortejadores de las hermanas, de Psique. La curiosidad de Psique es la causa de la destrucción del palacio mágico; quiere apuñalarse y Amor lo impide y perdona. Falta la segunda parte con las pruebas.

En Francia el argumento alcanzó su punto artístico culminante. Ya en 1619 se representó en París un ballet de Psique. En 1656, M. de Benserade utilizó el argumento también para un ballet *Psyqué ou la puissance de l'amour*; después La Fontaine escribió una versión de la historia dirigida contra las debilidades femeninas (*Les amours de Psyché et de Cupidon*, 1669) y finalmente Molière utilizando a sus predecesores franceses, italianos y españoles esbozó el plan para una tragedia-ballet, para la que P. Corneille escribió la mayor parte de los versos, siendo asistido por Quinault y siendo Lulli el que le puso la música (*Psyché*, 1671). La unidad de la acción se halla en la figura de la ingenua y adorable Psique, los personajes están libres de todo lo alegórico y han ganado en calor humano y dignidad divina. En 1678 la obra fue transformada en ópera con la colaboración de Fontenelle, siendo incorporadas todas las partes cantadas, pero perdiendo mucho de su belleza y siendo elevada la firmeza de Psique al grado de lo heroico. Se intentó también interpretar la escenificación de Molière en sentido místico-cristiano (Davant, 1673), pero obtuvo mayor éxito la tradición como argumento de ópera y ballet y más tarde como «vaudeville» (Moline, 1807; Dartois / Théaulon, *Psyché et la Curiosité des femmes*, 1814; F. Mallefille, 1842). En La Fontaine se basó también la *Dushenka* de I. F. Bogdanovich (narración en verso, 1783).

El interés naciente por la Antigüedad griega produjo en Alemania los fragmentos de readaptación de Wieland en el sentido de una «historia natural alegórica del alma» (1767) y algunas obras poco importantes del siglo XIX; este criterio alegórico es válido también para el poema épico de R. Hamerling (1882). A los poemas de Psique nacidos del interés por la antigüedad clásica en el siglo XIX pertenece el episodio en *Mort de Socrate* (1823) de Lamartine, que desarrolla la historia de Psique con la descripción de siete grabados. Casi de hebraica puede ser calificada la poesía *Psy-*

*ché* del «parnasiano» V.-R. de Laprade (1841), que amplió las pruebas a numerosas etapas y metamorfosis, y las orientó dentro de las ideas cristianas y platónicas. Con orientación cristiana aparece también el argumento en el poema sinfónico de C. Franck (1887/1888): como símbolo del alma humana, Psique asciende en brazos de Eros misericordioso hacia la apoteosis. Pero el argumento tuvo también vida puramente teatral como comedia mágica (Dupentry / Delaporte, *Les amours de Psyché*, 1841), ópera cómica (J. Barbier/M. Carré/A. Thomas, 1857) y ópera (J. Barbier, 1878). H. v. Hofmannsthal intentó reavivar la tradición del ballet (Szenar, 1911).

H. Blümner, «Das Märchen von Amor und Psyche in der deutschen Dichtkunst» (*Neue Jhrb. f. d. klass. Altertum*, 11), 1903; O. Ladendorff, «Zum Märchen von Amor und Psyche» (*Ibid.*, 13), 1904; B. Sturmfall, «Das Märchen von Amor und Psyche in seinem Fortleben in der französischen, italienischen und spanischen Literatur bis zum 18. Jahrhundert» (*Münchener Beitr. z. rom. u. engl. Philologie*, 39), 1907; A. Hoffmann, *Das Psyche-Märchen des Apuleius in der englischen Literatur*, tesis, Estrasburgo, 1908; H. Le Maître, *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines jusqu'à 1890*, 1939; H. Schroeder, «Psyche in Russland» (en *Der Vergleich, Festgabe f. H. Petriconi*), 1955; R. Derche, *Quatre mythes poétiques: Oedipe-Narcisse-Psyché-Lorelei*, París, 1962.

**Ana Bolena.** Ver **Bolena, Ana.**

**Ana de Bretaña.** Ver **Maximiliano I.**

**Andrómaca.** — Andrómaca, la esposa del héroe troyano Héctor, que en la *Ilíada* de Homero es celebrada como esposa virtuosa, cuya separación del hombre reclamado por la muerte resuena aún en la obra del joven Schiller *Hektors abschied von Andromache*, recibió en la literatura griega posterior, en que se narran los destinos de los que regresan de la guerra de Troya, una prolongación de su vida, que fue mucho más fructífera literariamente que el papel primitivo que le asigna Homero. En las *Troyanas* (415 a. de C.) de Eurípides se narra cómo Andrómaca corresponde como botín al hijo de Aquiles, Neoptólemo, y cómo le es arrebatado su hijito Astianacte y arrojado desde lo alto de la muralla. La madre heroica que Eurípides quiere mostrarnos con el discurso de despedida al hijo muerto fue glorificada también por él en un drama anterior, *Andrómaca* (h. 425 a. de C.), si bien aquí se trata del amor a su hijo Moloso, habido con Neoptólemo, en cuya concubina

hubo de convertirse. Intenta salvar a Moloso de la persecución de Hermione, la esposa legítima de Neoptólemo; en ausencia de éste, Menelao, padre de Hermione, pretende matar al niño, y Andrómaca está dispuesta a aceptar la exigencia de éste de inmolarse en el lugar del hijo. Menelao la engaña y pretende matar a la madre y al hijo, Peleo lo impide; Hermione huye con su antiguo prometido Orestes, y Andrómaca se dirige con su hijo a la tierra de los molosos, donde más tarde éste llega a ser rey. El elemento del engaño del enemigo, que pretende arrebatar el hijo a Andrómaca, fue trasladado por Séneca en sus *Trojanas* al episodio de Astianacte.

Las novelas troyanas medievales dejaron con vida a Astianacte, llamado ahora Landomata, y ligaron su destino con el de su hermanastro, que aquí se llama Aquilides; de aquí nació la emotiva novela *Roman de Landomata*, en la que el hijo de Pirro-Neoptólemo recupera para el hijo de Héctor su reino y su herencia en Troya. La *Franciade* (1572) de Ronsard sustituyó al troyano legendario Francio por Astianacte, que de este modo se convirtió en el fundador del imperio franco. Esta tradición dejó su huella en la *Andromaque* de J. Racine (1667); Andrómaca vive con su hijo en la corte de Pirro, que la corteja sin éxito, dando largas a su boda con Hermione. Los príncipes griegos reclaman a través de Orestes la entrega de Astianacte, que Pirro hace depender de la aceptación de su amor por Andrómaca. Cuando ésta le rechaza, acelera su boda con Hermione, pero cuando el amor de madre triunfa en Andrómaca sobre la dignidad de mujer, se vuelve de nuevo a ésta. Hermione instiga a Orestes a asesinar a Pirro, Orestes pierde la razón, Andrómaca y su hijo logran huir. El inglés A. Philips (*The Distress Mother*, 1712) copió a Racine, pero concentrando la acción más en Andrómaca. En nuestra época, F. Bruckner (*Pyrrhus und Andromache*, 1953) en estrecha ligazón a la acción de Racine ha elevado a los dos personajes principales a la grandeza moral: con su renuncia, Pirro crece en generosidad y el amor de Andrómaca nace de esta renuncia. El episodio de Andrómaca según Séneca lo hallamos en las *Trojanerinnen* de J. E. Schlegel (1747), mientras que en *Les Troyennes* de Châteaubrun (1754) Astianacte se salva, de modo que en el *Astyanax* (1755) del mismo autor pudo ser narrado el destino posterior de éste. K. W. Dassdorf

(drama, 1777) siguió un episodio narrado en la *Eneida* de Virgilio, en el cual Eneas se encuentra con Andrómaca en Epiro: Andrómaca rechaza la proposición de huida de Eneas para no abandonar a su hijo Moloso; sigue la escena con Menelao, pero aquí Andrómaca consigue que efectivamente sea aceptada su inmolación en lugar del hijo, sin engaño, tomando un veneno. Los libretos de las óperas de Andrómaca (A. Zeno/A. Caldara, 1724; A. Grétry, 1780; St. Pavesi, 1822; Jaure/Kreutzer, *Astyanax*, 1800) están en esencia en la línea de Racine.

K. Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, 1920.

**Anfitrión.**—La historia del general tebano Anfitrión nos fue transmitida por primera vez por Hesiodo. Para dar testimonio del origen divino de Heracles, nos narra con fe sencilla cómo Zeus, en su intención de engendrar en una mortal a un «combatidor de plagas», visita durante la noche a Alcmena, la cual, como en la misma noche regresa victorioso a su lado su esposo Anfitrión, da a luz gemelos, de los que uno es Heracles, el hijo de los dioses, y el otro Ificles, el hijo de Anfitrión. Nada hace suponer en esta historia que de ella saldría uno de los argumentos de comedia más fecundos de la literatura universal; más bien existen en la constelación psicológica, no explotada por Hesiodo, de la fábula, bases para un conflicto trágico. Efectivamente, existió un *Anfitrión* de Sófocles, y los trágicos Esquilo, Ión de Quíos y Eurípides escribieron una *Alcmena*, pero de estas versiones serias no se ha conservado nada.

Hasta que hallazgos verdaderos no confirmen las suposiciones de los investigadores de que ya los griegos desarrollaron el argumento en sentido cómico, hemos de considerar al romano Plauto (h. 254-184 a. de C.) como el autor que creó con mano genial la comedia de la noche de bodas divina, que hasta nuestros días ha servido de estructura para la acción de todas las versiones de Anfitrión. En el *Anfitrión* de Plauto encontramos por primera vez el motivo del cambio de figura de Júpiter que protegerá a Alcmena de la mancha de la infidelidad. En Plauto encontramos también la reiteración cómica del motivo principal en la esfera antiheroica de los personajes secundarios: Anfitrión tiene como criado a Sosias, que es perezoso, trágico y

cobarde, y Júpiter es acompañado por el astuto mensajero de los dioses Mercurio, el cual adoptando la figura de Sosias hace ver a éste la pérdida de su Yo. Así la noche de bodas mítica se convirtió en la comedia del doble; el tema inicial principal del nacimiento de Hércules, si bien se conservó, fue relegado a un plano secundario dentro de las escenas aclaratorias del 5.º acto. Plauto eludió las posibilidades trágicas del tema, haciendo que Alcmena no apareciese ya en la segunda mitad de la obra, evitando así tener que mostrar la reacción de ésta ante el engaño.

El mundo mitológico antiguo, tratado ya por Plauto con racionalismo irónico, no pudo servir de reproche a la Edad Media cristiana. Un poema bajo-latino de Vital de Blois (*Vitalis Blesensis*), del siglo XII, utilizó en esencia las escenas de criados de Plauto para un ataque a la escolástica: Anfitrión es aquí un filósofo, que regresa de sus estudios en Atenas; a su criado Geta, fanfarrón y filosofante, le demuestra Mercurio con conclusiones escolásticas, que no es nada. Una discusión trágica entre los esposos se resuelve al declarar Alcmena a tiempo que su aventura nocturna sólo había sido un sueño. Esta transformación satírica del argumento eliminó, por su éxito, el original plautino. Hasta el Renacimiento no se editó ni se tradujo ni representó el texto auténtico. El hueco originado en los actos cuarto y quinto, debido a su conservación manuscrita, fue cubierto en el siglo XV por Ermolao Barbaro, y estas escenas nada afortunadas, cuyo centro es la oposición de los dos Anfitriones y su discusión acerca de la autenticidad de cada uno, fueron impresas a partir de este momento generalmente junto con el original, y sirvieron por tanto a los adaptadores posteriores de base para una adaptación, en general algo más libre, del texto en este punto.

Todavía las primeras adaptaciones libres del siglo XVI encontraron dificultades en aceptar a los impostores divinos de la fábula clásica. El español Pérez de Oliva (1531) recalcó que, en el fondo, él no creía en esos dioses y que consideraba a Alcmena engañada; el portugués Camoens excusó al padre de los dioses por lo menos en cuanto permitió el engaño por consejo de Mercurio, y el italiano Ludovico Dolce (1545) intentó una modernización convirtiendo a los dioses en impostores humanos, con lo cual sólo quedó del argumento una comedia

lasciva de cornudos. J. Burmeister trasladó en su drama latino *Sacri Mater Virgo* (1621) el argumento incluso a los personajes del Nuevo Testamento, poniendo a María en el lugar de Alcmena, a Jesús en el de Heracles y a José en el de Anfitrión.

Con el *Deux Sosies* (1636) del francés Jean de Rotrou empezó a ascender de nuevo la curva de desarrollo del argumento. Ya el título nos dice dónde colocó Rotrou el acento principal. Para el enriquecimiento de las escenas de Sosias-Mercurio, aprovecha los actos cuarto y quinto: Sosias es expulsado a palos de la casa por Mercurio, por haber osado entrar en la cocina, y decide ahora, después de haberse declarado partidario de Júpiter por oportunismo, compartir el destino de su señor, el rechazado Anfitrión. El interés principal de Rotrou radica en su influencia sobre Molière (1688), que recogió casi totalmente su estructuración escénica, pero que fue el primer adaptador del argumento que suprimió el elemento del nacimiento de Hércules, que entretanto había llegado ya a ser inútil, y colocó la aventura galante del amante dios en el primer plano de la divertida comedia, concentrada ahora en tres actos. Con objeto de reforzar el aspecto cómico, puso al lado de Sosias a su disculpadora mujer Cleantis. La versión de Molière sirvió de base para varios libretos de ópera del siglo XVIII, sobre todo para la ópera de Grétry (texto de M.-J. Sedaine, 1788) y también para la versión inglesa de Dryden (1690), el cual llevó las escenas humorísticas de los criados hasta lo burdo.

Allí donde Molière dejó el hilo, haciendo que los afanes amorosos del dios se aplacasen y que Alcmena se retirase libre de conflictos espirituales, lo recogió Heinrich v. Kleist (1807) llevando el argumento hasta las mismas fronteras de lo trágico: su Júpiter no cede en sus deseos de ser amado por sí mismo, hasta que se rinde ante la perfección de su propia criatura, y Alcmena, que en toda versión sería del argumento ha de convertirse necesariamente en personaje trágico, no ve en peligro sus sentimientos hasta que al final se ve obligada a decidir entre los dos Anfitriones. También la comedia de Giraudoux colocada intencionadamente, por su mismo título *Amphitryon* 38 (1929), como eslabón de la cadena de tradición europea del argumento, hace al dios capitular ante Alcmena. En franca discusión Júpiter no puede conseguir nada de ella y se ve obligado a devol-

verla a su esposo en apariencia intacta. Pero el engaño de una noche, del que sólo Alcmena sospecha algo y cuyo fruto será el hijo de Zeus, Heracles, se conserva. Esta devolución oficial de la amante al esposo y con ella la rehabilitación de Anfitríón injustamente atacado por el destino, es desarrollada también por Robert Obousier en su ópera (1951); al mismo tiempo hace que el dios se mantenga unido para siempre de forma mística con la amante. Finalmente, también en la obra de Georg Kaiser *Zweimal Amphitryon* (1948), es Alcmena el personaje principal; su oración induce al dios a concederle un servicial hijo de los dioses en lugar de despreciar a la humanidad como se había propuesto, y a devolver a la esposa, tras la penitencia correspondiente, al exaltado militarista Anfitríón. Kaiser ha sido el primer adaptador del argumento que ha cargado de culpa a una de las dos víctimas, Anfitríón, y con ello ha añadido un elemento originalmente extraño al argumento que narra la lucha entre dioses y hombres dentro de un mundo libre del concepto de culpa y penitencia. Aunque los elementos cómicos de la fábula continuaron floreciendo —F. Michael, en su comedia *Ausflug mit Damen* (1944), hizo que Júpiter repitiese su visita a Alcmena después de veinte años, y la ópera *Alkmena* (1961) de G. Klebe, que sigue a Kleist, muestra alguna conexión con Molière—, sin embargo en los siglos XIX y XX los valores ético-religiosos, reconocibles ya en la versión de Hesiodo, parecen penetrar el argumento con una transformación del contenido, dándole forma diferente, después de haber pertenecido durante dos milenios a una esfera cómica intrascendente. P. Hacks escribió su *Amphitryon* (1968) expresamente con la intención de reunir en una sola obra a los cuatro dramaturgos de «primera fila» que son Plauto, Molière, Dryden y Kleist. Él se figura al dios Júpiter como el hombre perfecto que a la vez perturba el mundo y cuida de él. Alcmena reconoce al dios y se da cuenta de que él le ha dado más que Anfitríón, cuyo amor pertenece sobre todo a su profesión de soldado. Alcmena no es trágica, no se embrolla con el dualismo de la vida, mientras que Anfitríón ve que en este mundo defectuoso y exigente sólo un dios puede ser verdaderamente hombre, y que él es inferior a un dios así. Sosias, que es la mediocridad y el cinismo en persona, no tiene en Hacks su contrapartida en un personaje femenino.

C. v. Reinhardstoettner, *Die Plautinischen Lustspiele in späteren Bearbeitungen, I. Amphitruo*, 1880; H. Jacobi, *Amphitryon in Deutschland und Frankreich*, tesis, Zurich, 1952; O. Lindberger, *The Transformations of Amphitryon*, Estocolmo, 1956.

**Anfal.** — El general cartaginés Aníbal (246-182 a. de C.), habiendo jurado a su padre Amílcar odio eterno a Roma, atravesó España y penetró en Italia a través de los Alpes, derrotando a los romanos en varias ocasiones y especialmente en Cannas, pero en lugar de continuar hacia Roma se dirigió a la insurrecta Capua, y no recibiendo refuerzos suficientes de la patria se vio obligado a abandonar la invasión; fue llamado de nuevo a la patria tras el desembarco de Escipión en África, y derrotado en Zama, se refugio primero en Éfeso, donde reinaba Antíoco, y más tarde en Bitinia, con su rey Prusias. Pero, como los romanos llegasen también allí en su busca, se envenenó. La figura de Aníbal aparece ya retratada en toda su grandeza en las fuentes de la Antigüedad clásica (Polibio, Livio, Plutarco), pero describieron su carácter de forma tan ambigua, que para los primeros adaptadores del argumento fue como la encarnación de la soberbia y el ejemplo de la fragilidad de la fama terrena.

Con los mismos acentos patrióticos que Livio, pero con el estilo épico de Virgilio, Silio Itálico († 101), en sus *Púnicas*, fue el primero en relatar los hechos de Aníbal, desde el juramento del muchacho hasta la derrota de Zama. El argumento no volvió a aparecer hasta el teatro del siglo XVI, si bien las primeras obras se han perdido (N. de Montreux, 1584; Wilson/Dekker/Drayton, 1598; W. Rankins/R. Hathway, 1600; G. de Scudéry, 1631; A. Bruni, a. de 1635). Dentro del Barroco la figura de Aníbal se convirtió en símbolo de la inutilidad de la aspiración humana a la fama en la antología poética *De vanitate mundi* y en los *Carmina lyrica* de J. Balde. Los dramas barrocos sobre Aníbal están relacionados con el argumento de \*Sofonisba, muy difundido entonces; por eso Th. Nabbes (*Hannibal and Scipio*, 1635), Jan Bouckart (*De Nederlaag van Hannibal*, 1653) y N. Lee (*Sophonisba or Hannibal's Overthrow*, 1676) abarcan generalmente la campaña de África, concediendo gran importancia a la acción de Sofonisba; un episodio amoroso de Aníbal, muy poco oportuno, del drama de Lee debe su origen probablemente a la novela *Parthenissa* de R. Boyle

(1654 y sigs.), en la que Aníbal aparece como amante.

Th. Corneille (*La Mort d'Annibal*, 1669) concentra de forma clasicista el argumento en el final de Bitinia, pero apenas sabe qué hacer con el personaje principal y se limita a tejer una intriga amorosa en torno a una hija de Aníbal, fruto de su invención, por cuyo favor rivalizan Prusias, el hijo de éste, Nicomedes, y un príncipe de Pérgamo. Esta concepción de Corneille fue recogida por Marivaux (1720) con mayor habilidad: Roma exige la solución mediante la unión entre la hija de Prusias y Aníbal, quien para evitar disgustos a sus huéspedes renuncia voluntariamente y se envenena; el joven Lessing tradujo este drama al alemán en unión de Ch. F. Weisse. Una mezcla, de mucho efecto, de las situaciones de conflicto de Corneille y Marivaux fue llevada a cabo por el italiano F. Trenta (1766). Por medio de un matrimonio entre la hija de Aníbal y el hijo de Prusias se pretende estrechar más los lazos políticos; el hijo compensa con su fidelidad la traición del padre, y la joven pareja muere como Aníbal, suicidándose. L. Scevola (*Annibale in Bitinia*, 1805) recogió el motivo del joven partidario de Aníbal, pero suprimiendo, como el francés F. Didot (1820), la acción amorosa. El drama de F. v. Huschberg (1820) en todo caso logró destruir la unidad de la acción con la inclusión de los fondos políticos del episodio de Bitinia. El contemporáneo G. Nisalk (1922) volvió a recogerla, haciendo que Aníbal se envenenase para asegurar a su huésped la paz con Roma.

El ampuloso drama de Ch. D. Grabbe (1834) es un intento atrevido de hacer visible el progresivo retroceso de la estrella de Aníbal a partir de su inútil asalto a Roma, interpretándolo como la tragedia de un general que pierde el apoyo de su pueblo. La lucha entre Aníbal y Escipión en Zama, que en Grabbe aparece sólo de forma episódica, ocupa el centro de la acción en el *Hannibal und Scipio* (1835) de F. Grillparzer: Cartago dispone sólo de un Aníbal, mientras Escipión es para Roma uno de tantos. E. Schottky (1888) y F. X. Kerer (*Die Karthager*, 1922) ponen de nuevo los acontecimientos de Zama junto a la acción de Sofonisba. Frente a esto, el enfoque del argumento característico de los dramas del siglo XIX es el cambio de sino iniciado en Italia. A finales del siglo XVII, P. D. Colonia S. J. (1696) había intentado transformar la tragedia en una reconciliación entre Aníbal

y los Escipiones. A partir de entonces, R. Neumeister (*Hannibal und Livia*, 1856); W. Forsyth (*Hannibal in Italy*, 1872); J. Nichol (1873); John Clark (1908), y H. Schöttler (*Treue*, 1911) presentaron el cambio de la fortuna con la desgraciada permanencia en Capua, la muerte del hermano Asdrúbal y la amargura de la retirada; Jerzewsky (1849) y Louisa Shore (dos partes, 1898) incluyeron también la acción africana.

La misma distribución del argumento que presentan los dramas de la segunda mitad del siglo XVII se observa también en los libretos de ópera, cuya uniformidad puede verse ya en los títulos (Porpora, *Annibale*, 1731; Durandi/Paisiello, *Annibale in Italia*, 1773; Zingarelli, *Annibale*, 1787; Sografi/Sallieri, *Annibale in Capua*, 1801; J. Cordello, *Annibale in Capua*, 1808; Romanelli/Farinelli, *Annibale in Capua*, 1810; J. Niccolini, *Annibale in Bitinia*, 1818; D'Ellerton, *Annibale in Capua*, 1830; L. Ricci, *Annibale in Torino*, 1831; J. Conrardy, *Annibal et Scipion*, 1806).

También la balada y la poesía de caracteres del siglo XIX se adueñan de las etapas más importantes de la vida de Aníbal (E. Ortlepp, *Das Siebengestirn der Kriegshelden*; F. Beck, *Hannibals Traum*; M. Schleifer, *Hamilkar und sein Sohn*; J. Schiessl, *Hannibals Ende*; A. Steinberger, *Hannibals Tod*; H. Leuthold, *Hannibal — Fünf Rhapsodien*). La mayoría de éstas debe su aparición, lo mismo que algunos de los dramas, al entusiasmo que despierta la personalidad del héroe y no a la irradiación artística del argumento; situación del autor formulada por M. Greif en su poema *Sagunt*: «¿No has vertido lágrimas de admiración por él en tu juventud?». Novelas biográficas escribieron A. Neumann-Hofer (1927), M. Jelusich (1934) y M. Dolan (*Hannibal of Carthage*, 1956).

F. Funk, *Die englischen Hannibaldramatisierungen mit Berücksichtigung der Bearbeitungen des Stoffes in den übrigen Literaturen*, tesis, Múnich, 1912; F. Peter, *Der Hannibal-Stoff in der deutschen Literatur*, Programm Sternberg, 1915; J. Borst, «Hannibal in der deutschen Dichtung» (*Wiener Blätter für die Freunde der Antike*, 4), 1927.

**Aniello, Tomasso.** Ver Masaniello.

**Anillo de Venus.** Ver Estatua, El desposorio de la.

**Anticristo.** — La leyenda del anticristo, que se apoya en las profecías del *Apocalipsis* y en las *Epístolas* de San Pablo, San Pedro y San Juan, está basada en una antigua tradición judía sobre la lucha de

Dios con Satanás o en una aparición demoníaca dirigida por Satanás, el antimesías, que aparece en el *Libro de Daniel*. Según criterio cristiano, la aparición del anticristo precederá a la segunda venida de Cristo y al Juicio Universal, él levantará su reino en el templo de Jerusalén, someterá a los pueblos con hechos milagrosos, matará a los profetas amonestadores Enoc y Elías y no será derrotado hasta el final de la era mesiánica. Probablemente ya el mismo *Apocalipsis*, pero con seguridad los cristianos de los tiempos apostólicos, tuvieron a Nerón por el anticristo, pero esta imagen fue desterrada por la tradición más antigua de un pseudo-mesías y Roma fue considerada incluso como baluarte contra el anticristo. Cuando Roma se hizo cristiana, nació la leyenda de que el último emperador romano no se sometería al anticristo, sino que devolvería voluntariamente su corona a Dios (*Dicta sancti Eufrem*, s. IV). Este papel fue trasladado, a la caída de Roma, al emperador bizantino. Adso de Toul (*Liber de Antichristo*, s. X) reclamó el papel del príncipe gobernante al final de los tiempos para el rey de Francia; y el *Ludus de Antichristo* de Tegernsee (s. XII), escrito en latín, traslada el papel al emperador alemán: éste deposita la corona y el cetro en el monte de los Olivos, pero el anticristo se apodera de la corona que ha quedado libre, todos los reyes le rinden pleitesía, excepto el alemán, que derrota al anticristo, aunque primero se rinde ante las obras milagrosas de éste.

Los siglos posteriores vieron los fenómenos amenazadores de su propia época como anticristos o por lo menos les dieron este nombre simbólico. Los enemigos de \*Federico II veían en el genial emperador al anticristo; ciertos franciscanos y más tarde también Wiclef y Lutero motejaron al papa de anticristo, y un partidario de Lutero, Th. Naogeorg, dio forma a esta opinión en su drama *Pammachius* (1538). Lutero consideró también a los espíritus exaltados como servidores del anticristo, y por otro lado los católicos, como por ejemplo Belarmino, vieron en el protestantismo el comienzo de la era anticristiana. A principios del siglo XIX fue frecuente ver al anticristo encarnado en \*Napoleón.

Las adaptaciones literarias de la leyenda no volvieron a surgir hasta las conmociones sufridas por la religión cristiana a finales del siglo XIX. Si bien en J. Schlaf (*Der Tod*

*des Antichrist*) se trata exclusivamente de un retroceso a la comparación del anticristo con Nerón, en cambio en Dostoievski (*El gran inquisidor*, novela, 1880) el reinado del anticristo está patente en la seducción de los hombres con ideas materialistas, introducidas por la Iglesia romana bajo el disfraz del cristianismo. También en Selma Lagerlöf (*Antikrists mirakles*, novela, 1897) es el materialismo encarnado en el socialismo, el que levanta un «reino sólo de este mundo», pero que puede ser vencido por la caridad cristiana. W. S. Soloviev (*Tres diálogos*, 1897-1900) hizo aparecer también al anticristo con la máscara de la bondad y del portador de la paz, que sólo es desmentido por el Cristo resucitado. En J. Roth (*Der Antichrist*, novela, 1934) este materialismo es encarnado por el director de un trust periodístico. P. Wiegler (*Der Antichrist*, novela, 1929) resucitó la antigua idea de Federico II como encarnación del anticristo.

W. Bousset, *Der Antichrist in der Überlieferung des Judentums, des Neuen Testaments und der alten Kirche*, 1895.

**Antígona.**—La literatura griega ha hecho extensiva la fatalidad que envuelve a \*Edipo también a sus hijos. En *Edipo en Colono* (406 a. de C.), de Sófocles, Antígona es la hija fiel y paciente que acompaña a su padre al destierro. Su destino particular no comienza hasta que los hermanos Eteocles y Polinices de acuerdo con la maldición se matan uno al otro en lucha por Tebas (\*Siete contra Tebas). La *Antígona* de Sófocles (441 a. de C.) nos muestra a Antígona en la corte de su tío Creonte, que ha subido al trono tras la muerte de los hermanos y ha prohibido bajo pena de muerte que sea enterrado el cadáver del traidor Polinices. Mientras que la débil y cobarde Ismene se somete a la orden y niega su ayuda a la hermana, Antígona, en cumplimiento de su obligación divina y humana, pero también empujada por la rebeldía propia de su estirpe, se dirige dos veces al campo de batalla, cubre con tierra al hermano, es cogida y condenada a muerte. La decisión y atrevimiento que muestra en su entrevista con Creonte, y el desprecio lleno de dignidad con que rechaza a la hermana, se transforman, en el momento de la muerte, en lamento conmovedor. En la gruta en que es emparedada viva se ahorca, y su prometido Hemón, hijo de Creonte, llega tarde a salvarla. Creonte, que mantenía su severidad

con la intransigencia de los mediocres, no cede hasta que el rapsoda Tiresias vaticina la muerte de Hemón. Acude presuroso a la tumba, Hemón blande la espada contra el padre, falla y se mata a sí mismo; el suicidio de su esposa Eurídice colma la desgracia del destrozado Creonte.

Esta obra modelo de la tragedia clásica debido a la pureza del desarrollo del conflicto y a la confesión humanitaria de Antígona («No estoy aquí para acompañaros en el odio, sino en el amor») ha dejado atrás a todos sus rivales, imitaciones y adaptaciones desde la antigüedad hasta nuestros días. Ya la *Antígona* (h. 410) de Eurípides, de la que sólo se han conservado fragmentos, no parece que haya estado a la altura de la de Sófocles. En ésta se da mayor juego a Hemón y su amor; éste ayuda a Antígona a sepultar a su hermano, siendo ambos descubiertos *in fraganti*; ella ha quedado embarazada de Hemón, se casa luego con él y le da un hijo. También la Antígona de las *Fenicias* (411-408 a. de C.) de Eurípides, en la que tras la muerte de los hermanos —a la que aquí sobrevive Edipo—, Antígona hace salir al padre del palacio con sus lamentos, le acompaña al destierro y se separa con amenazas de su prometido Hemón, es un personaje mucho más pálido. No es posible conocer el desarrollo dado al argumento por Séneca a través de los fragmentos que se conservan de sus *Fenicias*. Variantes en el desarrollo de la acción se encuentran en la *Tebaida* de Estacio (80-92) y en las *Fabulas* de Higino (s. II d. de C.).

La primera adaptación moderna es una versión libre de Sófocles escrita por L. Almanni (1533), después de haber utilizado G. Rucellai (*Rosmunda*, 1515) en su dramatización del argumento de \*Alboino y Rosamunda el motivo de la prohibición de sepultura, tomado de Sófocles. Trapolini (*Antígona*, 1581) da un tinte más negro a la figura de Creonte, quien si bien accede a los ruegos de su hijo de perdonar a Antígona a condición de que éste, en lugar de casarse con ella, lo haga con una princesa escocesa, más tarde rompe su promesa y manda que Antígona sea enterrada viva. La primera versión francesa de la *Antígona* de Sófocles se debe a J.-A. de Baif (1573), miembro del grupo de la Pléiade. Para R. Garnier (*Antigone ou la pitié*, 1580), que mezclando rasgos de Sófocles y de Séneca incluyó también la historia de los Siete contra Tebas, Antígona se convirtió en la

encarnación del piadoso sentido familiar. También J. de Rotrou (1638) abarcó la lucha por Tebas y el fin de Antígona, convirtiendo a Hemón y Antígona en una pareja de enamorados. Algunos motivos de la *Antígona* de Eurípides, transmitidos por Higino y otros, ejercieron su influjo en Rotrou y sus sucesores. Así aparecen los novios también en *La Thébáide ou les Frères ennemis* (1664) de Racine, sólo que aquí Antígona tiene otro pretendiente encarnado por Creonte, que excita a los hermanos uno contra el otro, para alcanzar el poder, y se alegra de la muerte de su propio hijo, porque desea poseer a Antígona; al morir ésta, se suicida. La lucha de las fuerzas morales y los caracteres duros se ha convertido en Racine en un drama de intriga. En Racine se apoyó Alfieri, que sin embargo volvió a repartir el argumento en dos dramas, de los cuales la *Antigone* (1783) es el más independiente. Antígona, que encuentra aquí una colaboradora para su acción en la viuda de Polinices, se convierte en víctima del odio de Creonte contra su estirpe, después de haberse negado a asegurarle el poder por medio del matrimonio con su hijo; el enamorado Hemón se quita la vida junto a su cadáver. Entre las cerca de 25 óperas de Antígona, pertenecientes en su mayoría al siglo XVIII (B. Pasqualigo/G. M. Orlandini, 1718; Coltellini / Traetta, 1772; A. Sacchini/Guillard, 1787; Marmontel/Zingarelli, 1700) y que en parte tienen un final feliz (Coltellini, Marmontel), no hay ninguna importante. Los motivos del argumento desarrollados en los siglos anteriores fueron recogidos en la novela de P. S. Ballanche, en la que Tiresias actúa de narrador: los hermanos se matan, ignorándolo, y Antígona es una figura sacerdotal, que con su inmolación paga la culpa de su estirpe; el autor quería describirnos a la vez, con toda su carga de fatalidad, los destinos de la duquesa de Angulema, hija de Luis XVI y de María Antonieta.

A principios del siglo XIX la tragedia de Sófocles, que hasta entonces sólo era conocida a través de la traducción de Opitz, recibió con la traducción de Hölderlin (1804) un ropaje lingüístico alemán más digno. Por el contrario las adaptaciones de este siglo fueron poco ingeniosas o anodinas. F. H. Bothe (*Der Ödipiden Fall oder die Brüder*, 1822) hizo que Creonte finalmente autorizase el entierro, con lo cual la acción de Antígona se hizo innecesaria; W. Frohne (1852) fundió las cinco tragedias

griegas que se conservan sobre la leyenda tebana, en un solo drama alrededor de Antígona como personaje central; en el drama de E. Reichel (1877) el pueblo obliga a Creonte a la prohibición, quien accede de mala gana y no halla ocasión de rectificar hasta que ya es demasiado tarde; en H. St. Chamberlain (*Der Tod der Antigone*, 1915), Antígona se atraviesa el corazón con el puñal de su salvador, porque no cree poder seguir viviendo. Una interpretación nueva sin modificaciones esenciales de la acción de Sófocles se inicia con W. Hasenclever (1917); para él, Antígona es la mensajera de las ideas humanísticas y pacifistas, su inmolación por la hermandad entre los hombres vence también a Creonte, que abdica. J. Anouilh (1942) vio en su Antígona, que orgullosa y consecuente prefiere la muerte a una felicidad vulgar, la protesta del individuo, que fracasa ante la razón tiránica de la sociedad. B. Brecht (*Antigone-Modell 48*, 1948) dio a conocer ya la orientación de su actualización en el prólogo, que nos muestra a dos hermanas en una vivienda berlinesa de 1945, una de las cuales desea cortar la cuerda con la que cuelga del árbol el hermano ahorcado por desertor. De forma parecida renovó F. Lützkendorf (*Die cyprische Antigone*, drama, 1957) el «caso» clásico en la figura de una joven que desea enterrar dignamente a su padre muerto durante un combate de la resistencia en Chipre. Junto con los dramas de Brecht y Lützkendorf se halla el intento de una recreación literaria actual en el cuento de R. Hochhuth titulado *Die Berliner Antigone* (1964): en él se trata de una joven berlinesa que, en contra de una orden de Hitler, rescata de la sala de anatomía el cadáver de su hermano, que había sido ejecutado por haber hecho declaraciones hostiles al Estado, y luego lo oculta y le da sepultura. Su novio se pega un tiro en el frente; el padre de éste, juez a su vez de la chica, intenta salvarla, pero no lo consigue. Ella muere sin arrepentirse, aunque en la angustia de la muerte apenas comprende ya el significado de su acción. J. Cocteau (1922), por el contrario, nos ofreció «a vista de pájaro» un escueto concentrado en prosa de la obra de Sófocles, para el que A. Honegger escribió la música. La ópera de C. Orff (1949) se ajusta al texto de Hölderlin.

K. Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, 1920; E. Beyfuss, *Das Fortleben der Antigone-Sage in der Weltliteratur*, tesis, Leipzig, 1921; W. Asenbaum, *Die griechi-*

*sche Mythologie im modernen französischen Drama: Labdakidensage*, tesis, Viena, 1956; K. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, 1962; K. Helzig, «Antigone im Drama der romanischen Völker» (*Die neueren Sprachen*, 1963); K. Kerényi, «Antigone» (en *Theater der Jahrhunderte, Antigone*), 1966.

#### Antonio. Ver Cleopatra.

**Apolonio de Tiro.**—La novela latina de Apolonio, cuyos detalles histórico-culturales nos señalan la primera mitad del siglo III d. de C. como la época de su redacción por un escritor perteneciente todavía al paganismo y que copia a los modelos griegos, es mencionada por primera vez en la segunda mitad del siglo VI, aunque las dos versiones más antiguas que se conservan son del siglo X.

El rey Antíoco vive con su hija en incesto y hace decapitar a todos sus pretendientes, que no son capaces de resolver un enigma puesto por él. Apolonio, un joven distinguido de Tiro, no se deja ahuyentar por las amenazas del rey contra su pretensión de cortejar a la princesa, y resuelve el enigma que describe las relaciones del rey con su hija. Pero el rey no acepta la solución y Apolonio huye a Tiro y desde allí continúa la huida por mar con parte de su hacienda. Finalmente llega como naufrago a la corte del rey Arquistrates, enseña las bellas artes a la hija de éste, que se ha enamorado de él, y se casa con ella. Después de algún tiempo recibe mensajeros de Antioquía, que pretenden hacerle sucesor del rey Antíoco, que entretanto ha muerto con su hija. En el camino de Antioquía su esposa da a luz una niña, que ocasiona la muerte de la madre, y Apolonio tiene que arrojar su cadáver a las aguas del mar. Confía a su hija a un amigo de Tarso y él mismo jura permanecer en el mar con su dolor hasta que su hija crezca. Su esposa, cuya muerte sólo era aparente, es salvada por un médico y se consagra al servicio de Diana en Éfeso. La madre adoptiva, celosa de la belleza de Tarsia, la hija de Apolonio, manda matarla, pero el verdugo se compadece de ella y logra huir, siendo, finalmente, vendida a un burdel, pero salvada de la vergüenza por un príncipe. Apolonio, enterado por los padres adoptivos de la supuesta muerte de Tarsia, continúa su triste viaje por mar, pero acaba encontrándola casualmente y una orden divina reúne a ambos con la esposa y madre



en Efeso; Apolonio se convierte en rey de Antioquía y Tiro.

Esta novela de la Antigüedad tardía que une muy superficialmente los motivos fabulosos como la historia del incesto (\*Mayo y Beaffor), la historia del éxito del héroe en una corte extranjera y el de la princesa que aun en la esclavitud conserva su pureza, fue enormemente popular en la Edad Media, sin que la fábula recibiese transformaciones esenciales. Las modificaciones posteriores de la novela de Apolonio son debidas principalmente a la supresión o corrección de las partes que se refieren a la religión pagana, e intentan además eliminar en gran parte los elementos poco claros o poco dignos de crédito o buscarles una base nueva —así la historia de amor entre Apolonio y la princesa, su larga ausencia del trono tras haber sido elevado a éste y la postura poco clara del padre adoptivo ante el ataque de su mujer a la vida de Tarsia.

Entre las adaptaciones latinas hay que mencionar la versión sistematizada en hexámetros leoninos (*Gesta Apollonii*, s. x) y la adaptación métrica en el *Pantheon* de Gottfried von Viterbo (1186/1191); Gottfried introdujo algunas variantes, que aparecen frecuentemente en versiones posteriores: Apolonio es desde un principio rey de Tiro; no se da a conocer en la corte de Arquítrates —lo mismo que un príncipe de cuento— hasta que llegan los mensajeros de Antioquía; después de la muerte de la esposa no se dedica a vagar por los mares, sino que regresa a Tiro y no comienza su navegación hasta después de la supuesta muerte de Tarsia; Tarsia no va a parar a un burdel, sino que se convierte en tañedora de lira. La versión más difundida fue la *Gesta Romanorum* (s. xiv) que tuvo muchos imitadores en lengua vernácula.

Las adaptaciones más antiguas y más frecuentes las hallamos en Inglaterra (fragmentos en inglés antiguo del s. xi; poema de J. Gower, *Confessio amantis*, 1392-1393; adaptación en prosa de L. Twine, 1576). En la transmisión de Gower y Twine se basa el drama publicado en 1609 con la firma de Shakespeare *Pericles, Prince of Tyre*, del que probablemente Shakespeare sólo escribió la segunda parte, la de la aparición de Marina (Tarsia); el personaje de la joven pura que en el burdel se gana la admiración del gobernador Lisímaco domina de tal forma la obra, que Lillo pudo titular *Marina* su adaptación de 1738. En Es-

paña el *Libro de Apolonio*, en verso, de principios del siglo XIII, hace resaltar los rasgos cristiano-edificantes. J. de Timoneda nos dio en la patraña 11 de su *Patrañuelo* (1576) la versión narrativa de más alto valor artístico al tensar, siguiendo el modelo del cuento italiano, la fábula, y suprimir todo lo fantástico y todos los motivos torpes y justificar cada paso de la acción. En Francia la tradición se extendió desde una versión en prosa en francés antiguo, hasta las impresiones del siglo XVI y las *Histoires tragiques* de Belleforest (tomo 7, 1582). Corrozet (s. XVI) aspiraba a una fundamentación psicológica, sobre todo del motivo del incesto, y con ello dio al argumento un sello más moderno, mientras que la tendencia modernizadora condujo, en manos de A. Le Brun (*Les aventures d'Apollonius de Tyr*), a una novela de aventuras de la peor especie. En Italia hubo adaptaciones en prosa en el siglo XIV y una elaboración en verso de Antonio Pucci (*Istoria d'Apollonio di Tiri*) leída hasta el siglo XVIII, la cual fue traducida al griego en el siglo XVI. La novela en verso alemana de Heinrich von Neustadt (*Apollonius von Tyrland*, h. 1300) utilizó la fábula en realidad sólo como marco de las aventuras vividas por Apolonio durante su separación de catorce años de su mujer y su hija; se convirtió en libro popular la versión de Steinhöwel (1471) basada en modelos latinos. Dentro de las literaturas eslavas, la novela pasó de occidente a oriente y las adaptaciones polacas y rusas se remontan a una versión checa del siglo XV, que acentuó todos los rasgos fabulosos.

E. Klebs, *Die Erzählung von Apollonius von Tyrus, eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen*, 1899; C. B. Lewis, *Die altfranzösischen Prosa-Versionen des Apollonius-Romans*, 1913; N. A. Nilsson, *Die Apollonius-Erzählung in den slawischen Literaturen*, Uppsala, 1949.

**Aquiles.**— La realización literaria más antigua conservada del argumento de Aquiles, la *Ilíada* de Homero, tiene como base argumental el resentimiento del héroe contra Agamenón por haberle arrebatado éste su botín de guerra, Briseida. Aquiles se retira de la lucha contra los troyanos, y sólo cuando los griegos se hallan en grave peligro permite a su amigo Patroclo que participe en la batalla, equipado con su armadura y al frente de sus tropas. Muerto Patroclo en esta batalla, Aquiles le venga en el héroe troyano Héctor, cuyo cadáver ata a

su carro llevándolo a rastras al campamento griego; aunque luego, a ruegos del anciano rey Príamo, se lo entrega para que se le tributen las honras fúnebres debidas.

Hoy se acepta generalmente que la *Ilíada* está basada en un poema prehomérico sobre Aquiles —tanto si se pretende ver en ella la ampliación de un antiguo poema de resentimiento, o un episodio intercalado para retardar la muerte del héroe, o la imitación de un poema de batalla final— e, igualmente, el hecho de que la figura de Aquiles fue unida sólo de manera secundaria a la historia del rapto de \*Helena y a la consiguiente \*guerra de Troya. El argumento de Aquiles puede reconstruirse totalmente por medio del ciclo troyano, de las narraciones retrospectivas de la *Odisea*, de la *Teogonía* de Hesíodo y de los poemas de Píndaro dedicados a la exaltación de Aquiles, y es muy difícil la distinción entre las obras prehoméricas y las posthoméricas.

Ya al principio de los *Cantos ciprios* se entremezclan el argumento de Aquiles y el de Troya; es precisamente en la fiesta a la que Aquiles debe la vida —la celebrada por la boda de su madre Tetis— cuando Eris lanza entre las diosas la manzana de la discordia, que más tarde se convertirá en la causa de la guerra troyana. Tetis quiere hacer a su hijo invulnerable y con este fin lo mete en la Estigia; pero la invulnerabilidad no alcanza a su talón. Peleo, su padre, lo confía al centauro Quirón para que lo eduque. La madre lo saca de allí al estallar la guerra de Troya, por haberle sido profetizada una muerte prematura ante los muros de esta ciudad, y lo oculta, ataviado con ropas femeninas, en Esciros, en la corte de Licomedes. Aquiles conquista el amor de la hija de éste, Deidamía, que da a luz a \*Neoptólemo. Ulises se dirige a Esciros enviado por los griegos y consigue desenmascarar al héroe disfrazado, obsequiando a las jóvenes con vestidos y joyas, entre las que hace colocar una armadura de guerrero, y al tiempo que las jóvenes escogían ordena que se toque una trompeta de guerra: Aquiles toma la armadura. Durante el sitio de Troya, Aquiles se convierte en el combatiente más destacado. Después de la muerte de Héctor, vence aún a Pentésilea y sus amazonas, que habían acudido en ayuda de Troya, y al etíope Memnón. Después, el héroe, que no sólo había matado a Héctor, sino también a \*Troilo, el hijo menor de Príamo, es herido en el talón por la flecha de Paris, dirigida por Apolo.

Según una tradición más moderna, recogida por Higino, Aquiles se enamora de Políxena, hija de Príamo, y, al dirigirse desarmado a una cita con ésta en el templo de Apolo, sucumbe allí al ataque de Paris. Ulises recibe la armadura del héroe muerto. Su madre Tetis se lamenta ante el cadáver de su hijo. Y tras la destrucción de Troya el espíritu de Aquiles se aparece para reclamar el sacrificio de Políxena ante su tumba.

El motivo de la cólera ha encontrado pocos seguidores a lo largo de la tradición literaria. Sin embargo, el tema de la muerte prematura del héroe, con la que éste se enfrenta a sabiendas, ha sido recogido en todas las adaptaciones. De los dramas dedicados a Aquiles por griegos y romanos, no se ha conservado nada. Esquilo escribió la tragedia *Psicostasia*, que recoge la lucha con Memnón, y Ovidio narró en el libro XII de las *Metamorfosis* la batalla y la muerte ante Troya. Como nuevas elaboraciones del motivo de la cólera podemos citar *Briséis ou la colère d'Achille* (drama, 1763), de Poinset de Sivry, y el drama de W. Schmidt-bonn *Der Zorn des Achilles* (1909). En esta última la soberbia de Aquiles se convierte en algo sobrehumano; el héroe busca, al fin, la muerte para evadirse de su adaptación al estrecho mundo de sus compañeros de combate. También el tema heroico caracterizó la obra de A. Suarès *Achille vengeur* (1922).

En la mayoría de las elaboraciones más modernas del argumento de Aquiles, el personaje caracterizado en la Antigüedad por la amistad con Patroclo, se muestra como amante. En los fragmentos conservados de los *Escirios* de Eurípides, se incluía ya el episodio de Esciros; el poema épico incompleto de Estacio (*Aquileida*, 95 d. de C.) apenas recogió algo más; Estacio influyó en la adaptación de Konrad von Würzburg *Trojanerkrieg* (h. 1275). El episodio de Esciros con el tentador motivo del disfraz y el despertar del héroe, es un argumento casi grotesco. Sin embargo, su comicidad puede verse mitigada por el acento de seriedad que recibe la marcha del héroe hacia una muerte esperada en Troya y el destino de Deidamía abandonada. La ópera ha incorporado principalmente esta parte del argumento. Tras *Deidameia* (1644) de P. F. Cavalli; *Achille in Sciro* (1633) de G. Legrenzi, y *Achille et Déidamie* (1735) de A. Camppra, el tema se hizo famoso con el *Achille in Sciro* de Metastasio, al que primero puso

música A. Caldara (1736), existiendo varias versiones posteriores. Aquiles duda entre poner fin a la mascarada indigna y su amor por Deidamia, que es cortejada por otro. Cuando por fin se da a conocer y parte con los griegos, deja a Deidamia como prometida suya. También Händel (*Deidameia*, 1739), J. G. Naumann (*Achilleus in Scyros*, 1767), G. Sarti (1772) y G. Paisiello (1780) incorporaron el argumento a sus óperas. Entre los dramas hemos de citar los de J.-Ch. Luce de Lancival *Achille à Scyro* (1826), Th. Banville *Déidamie* (1876), R. Bridge *Achilles in Scyros* (h. 1890), y H. Jüngst *Achill unter den Weibern* (1940).

El episodio con Penthesilea, contenido en la parte del ciclo troyano denominada *Etiópida*, según el cual Aquiles se enamora de la bellísima amazona al quitar el yelmo a la que yace herida de muerte, y mata a Tersites por burlarse de su amor, no fue incorporado hasta la *Penthesilea* de Kleist (1808). Probablemente fue lo escabroso del motivo de las amazonas, que hasta entonces sólo había sido considerado como grotesco en la literatura, lo que retrasó el tratamiento de este episodio serio. El motivo de la provocación simulada lo tomó Kleist de un drama anterior sobre las amazonas (*Herkules unter den Amazonen*, drama musical anónimo, 1694), pero dándole carácter trágico. Ambos amantes están dispuestos a sacrificar su postura heroica, pero por la aparente burla, pierde Penthesilea la seguridad en sus sentimientos, mata a Aquiles y después se mata a sí misma «por un sentimiento aniquilador». Mientras que el drama de O. Gerhardt *Die Amazonen vor Troja* (1912) se apoya fuertemente en Kleist, H. Leuthold, en su *Penthesilea* (epopeya, 1868), utiliza una fuente antigua. El libreto de O. Schoeck (1927) está basado en el texto de Kleist.

El elemento del argumento de Aquiles elaborado con más frecuencia es su amor a Polixena, de escasa importancia dentro del ciclo épico. Ya Dictis le había dado mayor realce, y le siguió Hans Sachs en su drama *Die Zerstörung der Stadt Troja durch die Griechen* (1554), donde la familia real troyana utiliza el amor de Aquiles para atraerle a una trampa. Extrañamente deformado aparece el episodio en la *Aquileida bizantina* (s. xv): durante el asedio de una ciudad, Aquiles se enamora de la princesa real Polixena y la conquista cortejándola fielmente; tras años de felicidad, la muerte se la arrebató; es entonces cuando empieza

la guerra de Troya, la hermana del rey Paris es ofrecida por éste a Aquiles en matrimonio, Aquiles cae en la trampa y es asesinado en el templo. En el siglo xvii el conflicto entre el amor y el deber patriótico se convirtió en tema favorito del drama clasicista, cuyo primer exponente aparece en el holandés *Achilles en Polyxena* (1958) de P. C. Hooft: Aquiles no acepta las condiciones impuestas por Héctor para la concesión de la mano de Polixena y se convierte en víctima de la falsedad de ésta. Después de la primera adaptación francesa de A. Hardy (*La mort d'Achille*, 1607), Th. Corneille (*La mort d'Achille*, 1673) añadió aún al argumento la rivalidad entre padre e hijo. En un drama musical anón. hamburgués (*Achilles und Polyxena*, 1694), el conflicto tiene una solución sentimental: Polixena sigue a su amante, clavándose en el corazón la flecha con que Paris le había quitado la vida. También en la *Achilleis* de Goethe (1799, fragmento), que comienza con la cremación de Héctor, el amor de Aquiles por Polixena, que aquí debía ser ofrecida a Menelao en sustitución de Helena, debía formar el núcleo de la obra: por este amor el héroe llega a olvidar la amenaza de muerte prematura. H. Schreyer dramatizó el argumento siguiendo a Goethe (*Die Hochzeit des Achilleus*, 1891): Polixena es ofrecida a Aquiles para que éste interceda por la paz; la paz parece asegurada por el amor de ambos, pero, durante la boda, Paris mata a Aquiles y Polixena muere a manos de Tersites. En la obra de Ch. Kalischer (*Der Untergang des Achill*, 1893), en cambio, el héroe logra sobreponerse a su amor y se convierte en víctima de la envidia de los griegos. El drama de W. Fischer *Königin Hekabe* (1905), con su fábula —el enamorado Aquiles es víctima del ataque de Paris, y Polixena y Neoptólemo, que se aman, mueren juntos para aplacar a la sombra de Aquiles—, sirve de enlace con los dramas que tratan de lo ocurrido tras la muerte de Aquiles, en adaptación de la *Hécuba* (423 a. de C.) de Eurípides, que narra la inmolación de Polixena, exigida por la sombra de Aquiles.

Lo mismo que Eurípides y, sobre todo, que Séneca (*Las Troyanas*), los dramas clasicistas de los siglos xvi al xviii ensalzaban esta inmolación como acción patriótico-heroica de la troyana prisionera (R. Garnier, *La Troade*, 1579; C. Billard, *Polixène*, 1612; S. Coster, *Polyxena*, 1619; Sallebray, *La*

*Troade*, 1640; Lafosse, *Polixène*, 1696; A. Marchese, *Polissena*, 1715). Ya en Eurípides es Neoptólemo (Pirro), el hijo de Aquiles, el encargado de la inmolación, y en la literatura más moderna, como ya en *La mort d'Achille* de Th. Corneille, se le atribuye un papel más activo. En la obra de J. E. Schlegel (*Hekuba*, 1737), Agamenón protege a la prisionera Polixena, pero Pirro la asesina; con parecida arbitrariedad cumple Pirro el deseo de su padre muerto, en *Les Troyennes* (1754) de V. de Châteaubrun. Por el contrario, en la *Polyxena* (1803) de H. v. Collin, Neoptólemo ama a la «esposa» de su padre muerto, que desea seguir en la muerte a su esposo, y retrasa la inmolación. G. B. Niccolini en su *Polissena* (1810) inventó un amor recíproco entre Polixena y Neoptólemo: en el momento en que Calcante va a proceder a la inmolación, Neoptólemo trata de impedirla; Polixena se lanza entre los combatientes y es muerta por error a manos del amado. En *Polyxena* (1851) de V. v. Strauss, Polixena ama a Aquiles y se inmola voluntariamente para reunirse con él en el averno.

Las relaciones de Aquiles y Polixena fueron incorporadas también con alguna frecuencia a ópera (J. Campistron/P. Colasse, *Achille et Polixène*, 1687; C. H. Postel, *Die unglückliche Liebe des Achilles und der Polyxene*, 1692; Joliveau/D'Auvergne, *Polixène*, 1763).

H. Klein, *Die antiken Amazonensagen in der deutschen Literatur*, tesis, München, 1919; E. Patzig, «Achills tragisches Schicksal bei Diktys und den Byzantinern» (*Byzantinische Zeitschrift*, 25), 1925; E. Bethe, «Die Sage vom Troischen Kriege» (Bethe, *Homer*, t. 3), 1927; H. Pestalozzi, *Die Achilleis als Quelle der Ilias*, 1945.

### Argonautas. Ver Medea.

**Ariadna.**—De la aventurera vida del legendario rey ateniense Teseo hay dos episodios que han fructificado literariamente: sus amores con la princesa cretense Ariadna y su casamiento con la hermana de ésta, \*Fedra. Atenas envía al rey Minos de Creta como tributo anual cierto número de niños, que son entregados al monstruo Minotauro, que habita en el Laberinto. Para liberar a su pueblo de este tributo, Teseo va con los niños a Creta y mata al Minotauro; con ayuda de un ovillo de lana, que le da la enamorada Ariadna, logra encontrar el camino de salida del Laberinto. Rapta a Ariadna, pero la abandona en Naxos, y a su llegada a Atenas olvida mandar izar las

velas blancas anunciando de la victoria, según había acordado, y con ello se hace culpable de la muerte de su padre, quien a la vista de las velas negras se arroja al mar. Dioniso encuentra a la abandonada Ariadna y se casa con ella. Homero nos transmite una versión final más antigua, según la cual Ariadna es muerta por Artemis por orden de Dioniso; el casamiento con Dioniso es narrado por primera vez por Hesíodo. Ariadna fue originalmente una diosa minoica.

De la antigua literatura griega sobre Ariadna sólo se conservan algunos restos del *Teseo* de Eurípides. El *Epithalamium Pelei et Thetidos* de Catulo, basado quizá en un modelo alejandrino, que a través de una presentación simbólica de la Ariadna abandonada, va pasando las hojas de su destino con escenas escasamente unidas entre sí, dando preferencia a las quejas y juramentos de venganza, dio al argumento el sello lírico decisivo, que fue reforzado con la forma de monólogo dada por Ovidio en su heroida *Ariadne Theseo*, y enriquecido con todos los matices sentimentales de la que despierta alegre y queda desilusionada a la vista del barco que se aleja, convirtiéndose en el modelo inmediato para la refundición del argumento en la ópera y el drama del barroco. El poeta griego tardío Nono de Panópolis (s. v) recogió todos los motivos en sus *Dionisiacas* y desarrolló ditiámbicamente el final de la boda de Baco, mencionado solamente en Catulo y tratado por Ovidio separadamente en su *Ars amatoria*.

La ópera de Rinuccini/Monteverdi *Ariana* (1606), colocó en el centro de la acción el «lamento», decisivo en todas las adaptaciones de Ariadna, ofreciéndonos una Ariadna tierna, no vengativa, y a un Teseo a quien el honor prohíbe regresar a Atenas con la hija del enemigo —el primero de todos los intentos de disculpa inútiles para el héroe infiel—. El argumento de Ariadna llegó a ser casi representativo de la ópera de los siglos XVII y XVIII, que creó más de cuarenta óperas notables para aquella época sobre Ariadna, cuyos libretos fueron refundidos con frecuencia y apenas presentan diferencias. El carácter estático y de monólogo del argumento quedó suprimido a partir de la tragedia *Ariane ravie* de A. Hardy (1606) al unirla con el argumento de Fedra: Teseo rapta a las dos hijas de Minos y destina a Fedra para su hijo Hipólito, pero se enamora de Fedra y junto con ella aban-

dona a Ariadna, que ve en ello el castigo por su culpa para con Minos y desea la muerte. Esta vinculación parece haber sido realizada con mayor concisión por Th. Corneille (*Ariane*, 1672); Ariadna lucha inútilmente por el amado, que consideraba su agradecimiento hacía ella como amor, y finalmente se casa con el rey Enaro de Naxos, que la pretende, para utilizarle en su venganza. También el drama español muestra la vinculación con el argumento de Fedra. En *El laberinto de Creta*, de Lope de Vega (1621), la Ariadna abandonada por Teseo en Lesbos, es hallada por su antiguo prometido y se reconcilia con Teseo y Fedra. La pieza de circunstancias, *Los tres mayores*, de Calderón (1636), da fin al episodio de Ariadna con el triunfo de Teseo sobre el Minotauro y su huida con Fedra. En la ópera: encontramos a Teseo entre las dos hermanas en Bonacossi (*Arianna abbandonata*, 1641), después en Perrin/Cambert (1673), en J. Ch. Postel (*Die schöne und getreue Ariadne*, 1696), que hace aparecer a Baco disfrazado como pretendiente de Ariadna y nos muestra la transformación, característica para la ópera, de la isla salvaje en el paisaje encantador de la boda báquica, y en Migliavacca/Verozzi (1756) y en Mendès/Massenet (1906), donde Ariadna busca la muerte entre las olas del mar. En cambio el libreto de Pariati *Teseo in Creta* (1715), al que puso música Händel (*Arianna*, 1733), no lleva la acción más allá del triunfo sobre el Minotauro y la unión de la pareja, y del mismo modo el libreto *Theseus und Ariadne* (1809) al que se puso música varias veces y que está basado en un drama de F. Rambach (*Theseus auf Kreta*, 1791).

La literatura ariadníca del siglo XVIII siguió a los modelos de la Antigüedad clásica. El poema *Bacchus und Ariadne*, de J. G. Willamow (1766), nos ofrece una adaptación ditiámbica de la boda báquica, mientras que la «cantata mitológica» *Ariadne auf Naxos*, de Gerstenberg (1765), lleva, en un desbordamiento lírico, desde el despertar feliz hasta el suicidio en el mar. La ampliación del poema de Gerstenberg hasta el melodrama por J. Ch. Brandes, que lo hizo preceder de la despedida de Teseo y al final hizo sonar la voz de la Oréade, que anunciaba al salvador, dio al argumento gran popularidad (parodias de Perinet, 1803, y Kotzebue, 1803). Una balada de A. W. Schlegel (1789) se mantiene en la estela de este éxito. Tuvieron menos eco los intentos

de dar mayor espiritualidad al argumento realizados por F. L. Conde de Stolberg (*Theseus*, drama, 1790), que idealizó en Teseo a un héroe de la libertad justificado por la separación de Ariadna, ordenada por Baco, y por Herder (*Ariadne libera*, drama lír., 1803), que hizo depender la separación de los amantes de su culpabilidad para con Minos; Ariadna se somete y el imprudente Teseo es trasladado mientras dormía.

Con la nueva interpretación de Nietzsche de lo «dionisiaco», la relación de la heroína con el dios apareció con una luz nueva. El mismo Nietzsche recogió en *Klage der Ariadne* (1884/1888) la repulsa y el anhelo de lo dionisiaco. Teseo aparece aquí como indigno de Ariadna, ésta en cambio es digna del dios (E. König, drama, 1909; R. C. Trevelyan, *The Bride of Dionysos*, drama mus., 1912; P. Ernst, *Ariadne auf Naxos*, drama, 1913; F. Spunda, *Minos oder die Geburt Europas*, novela, 1913). La *Ariadne auf Naxos*, de H. v. Hofmannsthal (1912, música de R. Strauss), nos muestra a una Ariadna anhelante de la muerte, que, a través del dios recibido como mensajero de la muerte, despierta a una nueva vida. G. Neveu (*Le voyage de Thésée*, drama, 1943), por el contrario, glorifica la infidelidad de Teseo convirtiéndola en una separación consciente del Yo y en la renuncia a la felicidad personal.

Del mismo modo, M. Butor (*L'Emploi du temps*, novela, 1958) ha hecho uso del tema Teseo-Ariadna-Fedra para hacer un sondeo mítico de la historia de un joven francés, que se compromete por un año con una empresa inglesa de la ciudad de Bleston, y que en vano pretende orientarse en esa ciudad laberíntica y hostil.

En los últimos decenios, en cambio, han predominado intentos de desmitificación de toda clase. Si ya la balada romaneada de A. Schiebler (*Theseus und Ariadne*, 1767) había parodiado el argumento como historia de una joven que había huido y se había quedado plantada, H. Hoppenot/Milhaud, en su «ópera minute» *L'Abandon d'Ariane* (1928), convirtió a la pobre joven abandonada en una Ariadna, que está harta de su amante y contenta de quitárselo de encima con ayuda de Fedra y de Dioniso. Para la postura racionalista e irrespetuosa ha sido decisiva la ficticia autobiografía de Teseo escrita por A. Gide (*Thésée*, 1946), en la que, con humor y tacto, se pone de manifiesto el absoluto egoísmo de Teseo,

así como su bien tramada huida para escapar de su compromiso con Ariadna. En el poema de J. Lindsay *The Clue of Darkness*, 1949, teme Teseo que los griegos puedan atribuir su victoria a la ayuda prestada por Ariadna, con lo cual pondría en peligro su éxito político. Cuando, como turista, vuelve a Creta, se da cuenta de que toda su actuación posterior está ensombrecida por el engaño perpetrado contra Ariadna. En su tragedia *Theseus* (1953), llena de ironía y paradojas, nos presenta N. Kazantzakis una Ariadna que cree poder seguir dirigiendo a Teseo mediante su hilo aun después de que haya matado al Minotauro; también conoce ella la secreta intención que tiene éste de izar vela negra a su regreso para, con este ardid, apoderarse del trono del padre. El teme no obstante un futuro basado en un crimen colectivo, futuro del que se siente protagonista. En la obra de Mary Renault (*The King Must Die*, novela, 1958), que, como hace Gide, nos cuenta toda la vida de Teseo, Ariadna es una mujer bárbara; por eso el civilizado e inteligente Teseo, en cuanto se da cuenta de sus bárbaras costumbres, la deja en Naxos abandonada entre los suyos.

P. Nicolai, *Der Ariadne-Stoff in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Oper*. Tesis, Rostock, 1919; L. Friedmann, *Die Gestaltungen des Ariadne-Stoffes von der Antike bis zur Neuzeit*. Tesis, Wien, 1933; E. Meinschad, *Die Ariadnesage in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Tesis, Wien, 1941; M. Lejeune, *La Légende d'Ariane*. Tesis, Liège, 1950; H. Kevin, «The Theseus Theme: some recent Versions» (*Classical Journal*, 55), 1959/1960.

**Arlodante y Ginebra.** Ver Tímbreo y Felicia.

**Armida.**—La historia de amor de Armida y de Reinaldo de Este es un episodio hábilmente unido a la acción principal de la *Jerusalén libertada*, de Tasso (1581). Reinaldo huyó, de niño, de la casa paterna para participar en la Cruzada de Godofredo de Bouillon contra los infieles, y durante este tiempo se convirtió en un caballero destacado. El Príncipe de las Tinieblas y sus sicarios quieren impedir el sitio de la ciudad de Jerusalén y para ello envían a la maga Armida al campamento de los cristianos. Aparentando buscar auxilio, consigue envolver a los caballeros, apartándolos de su deber y haciéndolos después prisioneros. Pero Reinaldo los libera.

Al principio, Armida intenta en vano envolver a Reinaldo en sus redes, pero en el

momento en que se dispone a matarle, se enamora de él y, finalmente, logra seducirle, llevándole a una isla del mar más lejano. Caballeros enviados por Godofredo le reclaman otra vez junto a su deber. Armida, abandonada a pesar de sus súplicas, destruye su isla encantada, jura venganza y se adhiere al ejército enemigo. Tras la batalla de Jerusalén, triunfal para los cristianos, Reinaldo impide el suicidio de Armida y le promete la rehabilitación de sus derechos principescos, y así el conflicto termina con espíritu conciliador y amistoso.

El argumento de Armida, en el que la intriga, el lirismo y el pathos se aúnan en imágenes impresionantes, fue utilizado por primera vez por B. Ferrari (1639) y más tarde por G. Lulli/Ph. Quinault en un drama musical; la *Armida* (1686) de éstos fue la base de la «gran ópera». Quinault concentró el argumento en el trágico tema básico de la seductora cogida en su propia red y la amante desgraciada: Armida, que desde un principio siente amor por Reinaldo, pretende arruinarle, cuando por fin consigue cautivarle, pero no es capaz de transformar su amor en odio. Cuando Reinaldo recuerda, después, su deber de caballero y de cristiano y abandona a Armida, ésta destruye desesperada su palacio y busca la muerte entre las ruinas. Se han suprimido la continuación épica de la fábula y el final conciliador.

El libreto de Quinault fue de tan gran efecto, que todavía cien años después Gluck lo volvió a utilizar para una ópera del mismo nombre (1778). Pero, entretanto, el argumento se había convertido en uno de los temas operísticos favoritos del siglo XVIII. Entre Lulli y Gluck existen, además del *Rinaldo* de Händel (1711), principalmente, seis óperas italianas con este argumento, entre las que destacan la de G. C. Corradi/C. Pallavicino (1687) y la de M. Coltellini/A. Salieri (1771). La obra de Corradi/Pallavicino, la primera después de Lulli, se mantuvo íntimamente ligada a Tasso, como ya lo indica el título original *Gerusalemme liberata*, prescindiendo de la concentración trágico-dramática; Armida se convierte al Cristianismo. Los libretos posteriores están a la sombra del texto de Quinault. Después de Gluck, utilizó el argumento P. v. Winter, y lo trasladó, junto con su libretista F. J. M. Babo, siguiendo el modelo del parecido argumento, a la forma del melodrama tan en boga (*Reinold und Armida*, 1780). Prueba de la predilección de la época por este

argumento son las diversas obras que entonces fueron puestas en escena: un drama de K. Giesebrecht (*Armida und Rinaldo*, 1804), una ópera de autor anónimo y un melodrama; las dos últimas se representaron en Viena el año 1808; asimismo una parodia de J. v. Voss (*Rinaldo und Armida*, 1812). La última versión importante es la de G. Schmidt/G. Rossini (1817).

**Arminio.** — La historia de Arminio transmitida por los *Anales* de Tácito, nos muestra al libertador de Germania como político y general aventajado, que a pesar de, o precisamente por conocer la cultura y el arte de la guerra romanos y haber sido elevado al rango de caballero romano, preparó la independencia de su patria del dominio romano y la logró en la batalla del bosque de Teutoburgo (9 d. de C.), traicionando al gobernador Quintilio Varo que confiaba en él, confirmando más tarde en los combates contra Germánico. Al mismo tiempo, Tácito nos muestra la posición de aislamiento que tiene Arminio dentro de su pueblo, la enemistad con su hermano Flavio, combatiente en el ejército romano, la hostilidad de su tío, romanófilo, Segestes, que le niega la mano de su hija Tunselda, a la que Arminio rapta y que por traición de su padre se convierte en prisionera romana, así como el conflicto con el rey de los suabios, Marbod, y otras fuerzas rivales dentro de los germanos —factores todos ellos que conducen al asesinato de Arminio por un miembro de su propio pueblo, por haber sido acusado de aspirar a la autocracia.

El argumento de Arminio es la historia de uno de los más grandes revolucionarios y libertadores. Recibió su sello especial con los motivos incluidos ya en el relato histórico, que casi exigían su adaptación literaria: el contraste de dos culturas diferentes, que salía al encuentro lo mismo de la predilección por el aparato de las tragedias clasicistas romanas, que del interés romántico por el pasado germánico; la tensión entre la personalidad del jefe y su familia, lo mismo que con su escolta; una historia amorosa trágico-heroica, que lleva también la figura de la esposa a un plano especial; la cuestión de la justificación de la traición llevada a cabo por el héroe. Como argumento aparte, se separó del complejo total el destino del hijo \*Tumélico, nacido durante la prisión romana. El carácter nacional del argumento hizo que, en general, quedase limitado a la literatura alemana y fuese unido

frecuentemente a intenciones político-nacionalistas del autor.

La Edad Media supo del hecho de Arminio sólo a través de una escueta nota de Orosio; tampoco lo hubiese comprendido, ya que concebía al imperio alemán como continuación del romano y a ambos fundamentados en el plan universal. Es significativo que la descripción glorificadora de Tácito fuese conocida precisamente en el momento en que, debido al naciente espíritu nacional alemán del Humanismo y de la Reforma, el argumento tenía la primera oportunidad de dar frutos; tras el redescubrimiento del único manuscrito de la *Germania* (1455; publ. 1470), aparecieron en 1515 los primeros seis libros de los *Anales* impresos, y cinco años más tarde, también la descripción de la batalla contra Varo, de Veleyo Patérculo. Desde la primera adaptación literaria de Ulrich von Hutten, en el diálogo latino *Arminius* (1529), que quería lograr para el héroe alemán un puesto entre los grandes generales de la Antigüedad, los autores de la época siguiente se dedicaron menos a dar forma literaria a la historia de Arminio que a su figura: en el *Julius redivivus*, de Frischlin (1584), las *Gesichten Philanders von Sittewald*, de Moscherosch (1640-1643), el *Friedewünschendem Deutschland*, de Rist (1647), Arminio o Germán, como se llama germanizado desde la crónica de Johannes Cario, se convirtió en el símbolo de las antiguas virtudes alemanas, de la grandeza nacional y del espíritu heroico patriótico. Este personaje firmemente perfilado es el que pudo incorporar la literatura, cuando ésta, en el siglo XVII, se apoderó del argumento con mayor o menor conocimiento y exactitud históricas.

Al principio de esta estructuración del argumento encontramos extrañamente dos tragedias francesas, la tragicomedia *Arminius ou les frères ennemis*, de G. de Scudéry (1644), que desarrolla el elemento de los hermanos enemigos, y el *Arminius*, de Campistron (1684), en el que domina la tragedia amorosa, que también fue puesta en primer plano por la «ingeniosa historia de Estado, de amor y de heroísmo» de Lohenstein *Grossmüthiger Feldherr Arminius...* (1689-1690); Lohenstein se preocupó más que los franceses de conservar los rasgos históricos básicos, si bien se separó de la crónica, adaptando la historia libremente a la esfera cortesana galante de la época. La novela transcurre principalmente después de la batalla del bosque de Teutoburgo, abarca

toda la historia de la vida de Arminio, pero acaba felizmente con Germán y Tuseda sentados en el trono. El drama de Campistrón no sólo sirvió de libreto (Ch. A. Negelein, 1697; A. Pollarolo, 1703), sino que fue el que dio entrada al argumento en la ópera (Hasse, 1730; Händel, 1737; C. H. Graun, 1745, entre otros).

Este argumento, intensamente dialéctico, está ya predestinado por la historia para la tragedia; el primero que así lo comprendió, en Alemania, fue el seguidor del clasicismo francés y de Gottsched, Johan Elias Schlegel, cuya tragedia en alejandrinos *Hermann* (1737), desarrolla el elemento de los hermanos enemigos y el contraste entre la cultura romana y la germana: Germán se convirtió en defensor de los ideales de virtud de la Ilustración, sobre todo de la lealtad. La tragedia de Möser *Hermann* (1749), que estructuralmente continúa arraigada en el gottschedianismo, dio por primera vez mayor realce a las relaciones entre el caudillo y su pueblo, y convirtió al argumento en la expresión de una nueva ideología política enemiga del absolutismo. La lucha de los «gottschedianos» contra los «klopstockianos» fue la causa de que cada una de las facciones adoptase un sistema métrico-épico para el argumento (Christoph Otto Freiherr v. Schönaich, en su *Hermann oder das bedrohte Deutschland*, 1751, y en el *Hermann, de Wieland*, 1751); después con los «tres cantos para el teatro» de Klopstock, *Hermanns Schlacht* (1769), *Hermann und die Fürsten* (1784) y *Hermanns Tod* (1787), se convirtió en el receptáculo de la conciencia nacional romántica. Klopstock deseaba transmitir el entusiasmo por lo alemán antiguo, su interés por la Antigüedad, teñido de la exaltación rousseauiana de la naturaleza y de la virtud, le llevó incluso, a incluir notas aclaratorias. La relación de Germán con la familia, el pueblo y los enemigos del campo germánico, se halla en el centro de la obra. Del culto a los cantos de Klopstock, surgió una rama separada del argumento de Arminio, el himno de alabanza patriótico, que comenzó con la oda pindárica *Hermann*, de Cramer (1774), y continuó apareciendo hasta finales del siglo XIX.

Apartándose de la poesía de los cantos sentimentales y de la pieza caballeresca, Kleist (*Die Hermannschlacht*, escr. 1808, impr. 1821) dio el paso decisivo hacia un realismo político actualizante y hacia la total concentración dramática del argumento en su punto culminante. Su obra, que

juega con el paralelo entre romanos-franceses, queruscos-prusianos, suabios-austriacos, no pretendía ser reconstrucción del pasado, sino llamada a la acción nacional. No sólo se lleva a cabo la superación externa de lo extranjero, sino también la interna —en las relaciones entre Tuseda y Venti-dio—. Kleist justificó la traición de Arminio con la lucha por la existencia, mientras que la Ilustración había intentado suavizarla. La relación Arminio-Marbod fue cambiada totalmente, pues Kleist deseaba mostrar la ejemplar sumisión del pueblo más pequeño ante el mayor, teniendo como objetivo la unidad de Alemania.

Una mayor objetivación del argumento en los años que siguieron a la derrota de Napoleón fue iniciada por la introducción de Germánico como enemigo de la misma categoría que Arminio en el drama heroico de De la Motte Fouqué *Hermann* (1818), pero también la crisis política que se avecinaba se hace patente en el argumento, cuando, en la tragedia de Martin Span *Hermann, der Cherusker* (1819; según I. Pindemonte, *Arminio*, 1804), Arminio, por intentar hacerse con el poder, es condenado con criterio republicano. Por lo demás las 17 dramatizaciones del argumento, que hubo entre la *Herrmannschlacht* de Kleist y la de Grabbe, pertenecen más a los seguidores del siglo XVIII tardío que a los de Kleist.

La obra de Grabbe ofrece, con visión pesimista, la dialéctica del hombre grande frente al pueblo: el pueblo es demasiado corto de vista y egoísta para la meta de la unidad, el individuo se ve obligado a ceder ante la masa. La batalla es más despliegue de masas, que obra del individuo. Estas masas tienen rasgos específicos bajosajones y el paisaje de la Baja Sajonia que las acompaña tiene también parte importante en los acontecimientos.

Después de Grabbe, apenas hubo adaptaciones hasta la unión de Alemania, en 1871, y la inauguración del monumento a Germán en el bosque de Teutoburgo, en 1875, en que empezaron a florecer: entre 1871 y 1914 se escribieron 55 adaptaciones dramáticas —si bien poco importantes—, y al lado de éstas volvieron a aparecer, con el florecimiento de la novela histórica algunas versiones narrativas. Después de la primera guerra mundial llegaron a su punto mínimo, pero el desarrollo político y el interés por la antigüedad alemana en los años treinta trajeron un nuevo despertar. La vinculación del argumento de Arminio con



el de los \*Nibelungos, iniciada ya en autores más antiguos y recogida por Möller van den Bruck (*Die Deutschen*, t. 7), condujo en Hjalmar Kutzleb (*Der erste Deutsche, Roman Hermans des Cheruskers*, 1934) y Paul Albrecht (*Arminius Sigurfried*, 1935), entre otros, a una traslación de la figura de Arminio al símbolo y a un mayor o menor parangón con \*Sigfrido, en el que se creía ver una continuación mítica del héroe histórico, tesis ésta que no ha sido confirmada por la investigación científica de las leyendas.

W. Creizenach, «Armin in Poesie und Literaturgeschichte» (*Preussische Jahrbücher*, 36), 1875; L. Jacobi, *Die dramatische Behandlung des Arminiusstoffes von den Befreiungskriegen bis 1880*, tesis, Giessen, 1923; H. Kindermann, «Das Werden des Hermann-Mythus von Hutten zu Grabbe» (*Jahrb. d. Grabbe-Ges.*, 3), 1940; W. Sydow, *Deutung und Darstellung des Arminius-schicksals, besonders seit Kleist*, tesis, Greifswald, 1937; Bibliografía en: *Lippische Bibliographie*, bearb. v. W. Hansen, 1957.

**Arturo.**—La figura del rey bretón Artús o Arturo aparece por primera vez en la *Historia Britonum* (h. 800) atribuida a Nennius, como la de un dux bellorum y vencedor de los invasores sajones. También los *Annales Cambriae* (s. x) conservan el nombre de Arturo como el de un personaje histórico y refieren su muerte en la batalla de Camlan en el año 537. Hermann de Laon cuenta que el pueblo británico espera que, algún día, regresará Arturo. También es mencionado Arturo en una colección de narraciones císticas en prosa (*Mabinogion*), cuya antigüedad es muy discutida; pero en esta tradición celta el héroe se ha convertido ya en una figura mítica y legendaria. Sin embargo, el héroe y sus hazañas no se convirtieron en fábula, en argumento, hasta la *Historia regum Britanniae* (1132/1135), de Geoffrey of Monmouth, quien posiblemente, o bien recogió ya fundidos en leyendas bretonas al dios bretón con el héroe histórico Arturo, o llevó a cabo la fusión por sí mismo. Lo que es indudable es que la recopilación y el desarrollo de la fábula proceden esencialmente de él y que fueron hechos con la intención de crear un mito nacional.

Según Geoffrey, Arturo es hijo del rey bretón Uter «Cabeza de Dragón» y de la reina Ygerne, a la que se acercó Uter «Cabeza de Dragón» en la figura de su marido con ayuda del mago \*Merlín; el cambio de personalidad es una imitación de la fábula de \*Anfitrón. Arturo es educado bajo el cuidado de Merlín y por medio de una prueba

de fuerza se muestra digno, a los quince años, de convertirse en rey de los británicos. Se casa con Ginebra que procede de noble familia romana. Tras la conquista de Britania y de las islas vecinas extiende su poderío hasta el continente y se ve envuelto por fin en un combate con el emperador romano Lucio, que le exige tributo. Su caballero Galván derrota a Lucio y Arturo está ya a punto de entrar en Roma, cuando recibe la noticia de que su sobrino Mordred, a quien había confiado su reino y su esposa, se había apoderado del trono y raptado a la reina. Por eso regresa a Britania; durante el desembarco muere Galván y el mismo Arturo es herido de muerte en duelo con Mordred, al que mata. Después es arrebatado a la isla de Avalón. La traducción muy difundida de la *Historia regum Britanniae*, del normando Wace, en su *Roman de Brut* (1155), ha añadido muchos detalles sobre todo de tipo fabuloso. Wace describe también la creación de la Tabla Redonda y extrajo de la tradición popular celta la leyenda, según la cual Arturo es curado en Avalón por el hada Morgana y regresará de allí para liberar a su pueblo. Al lado del motivo del traslado a Avalón, encontramos por primera vez en los *Otia imperialia*, de Gervasio de Tilbury (1214), también la variante de un traslado hasta el interior del Etna, de este modo, en el argumento de Arturo, se entrelazan el mito del Cazador Infernal y las esperanzas nacionales, algo así como en la leyenda de los emperadores alemanes, vinculada a la persona de \*Carlomagno, \*Federico II y \*Federico Barbarroja.

El destino personal de Arturo, que, en Geoffrey y en la epopeya nacional inglesa, así en el *Brut*, de Layamon (h. 1200), y en el aliterante *Morte Arthure* (med. s. xiv), se hallaba en el centro del relato, se convirtió, en la épica arturiana del continente, en el marco de todo un complejo argumental, al que Arturo sirve de enlace activo y espiritual. Con los doce años de paz del reinado de Arturo, Geoffrey había dejado un espacio de tiempo vacío, que fue llenado ahora con las aventuras de los caballeros reunidos en la corte de Arturo. Motivos de fábulas celtas e irlandesas, sobre todo la ayuda a doncellas prisioneras, encantadas o en situaciones difíciles, dieron al argumento un carácter aventurero e irreal. Estas aventuras de los caballeros del rey Arturo pasaron de simples narraciones a convertirse en poemas épicos, que

en manos de sus primitivos adaptadores franceses y alemanes (Chrétien de Troyes, Hartmann von Aue) se convirtieron en novelas pedagógicas simbólicas, importantes espiritualmente (*Iwein, Erec, Lancelot*). Las adaptaciones posteriores volvieron a descender al nivel de lo exclusivamente aventurero, y al mismo tiempo que el valor moral de figura central ejemplar, Arturo perdió también su función como principio artístico ordenador y aglutinante del complejo argumental monstruosamente hinchado. Por lo demás, algunos argumentos como el de \*Tristán y el de Cligés (Chrétien, Konrad Fleck, Ulrich von Türlin) no fueron unidos al de Arturo hasta mucho más tarde, con lo que la subordinación y la incorporación no se logró totalmente. La asociación con el argumento del Grial y el de \*Perceval fue realizada en la obra de Chrétien de Troyes *Conte del Graal* (h. 1175) y vuelve a repetirse en la trilogía de Robert de Boron (prin. del s. XIII); con ello se convirtió en obligada para los adaptadores posteriores del argumento del rey Arturo. Perceval, el buscador del Santo Grial, ocupó el único sitio vacante en la Tabla Redonda del rey Arturo. Por el momento Perceval se compromete a seguir el ideal de los caballeros del rey Arturo y tampoco su separación de Arturo significa la ruptura. Incluso en Wolfram von Eschenbach, el ethos del Grial supera al del círculo de Arturo, pero no lo destruye. La búsqueda del Grial se convierte, en la épica arturiana posterior, en una obligación de los caballeros de la Tabla Redonda y es en esta obligación donde se separan los espíritus: Perceval y Galaad alcanzan el Grial, pero Galván y Lanzarote no.

En forma similar a como \*Carlomagno se fue posponiendo a sus paladines, lo fue Arturo, a lo largo de la ampliación del argumento, a los caballeros de su Tabla Redonda. Arturo es el representante de su corte, la personificación del honor caballeresco, una figura ejemplar que influye en los demás, pero que se va quedando congelada en estas virtudes hasta inmovilizarse. Encarna un ideal, al que los demás no aspiran sino desarrollándose, y es poseedor de un reino y una reina, mientras que los demás tienen que ganarse en numerosas aventuras bienes similares. De este modo los caballeros Erec, Ivain, Perceval y Lanzarote se convierten en portadores de la acción y él en la figura de fondo. Sólo Keie y Galván quedan limitados a los papeles de

deuteragonistas que sirven de norma. Keie, el negador, cuya crítica indica los límites del ideal cortesano, es con frecuencia el que desencadena la acción, y Galván, el cumplidor de la norma caballeresca, dueño de sí mismo y con el buen humor fundamental exigido a los héroes de amor, es el mediador entre el héroe aislado y la Tabla Redonda; el duelo con él es considerado como el mejor espaldarazo. Si Heinrich von dem Türlin en su *Der Abenteurer Krone* (1215/1220) elevó a Galván al rango de protagonista, fue debido a su desconocimiento de la función de éste dentro del trenzado equilibrado de la épica arturiana. El papel de Arturo es menos rígido e impersonal en el argumento de \*Lanzarote. Con la relación amorosa entre Lanzarote y la esposa de Arturo, Ginebra, están amenazados el orden y la ética del mundo arturiano, que más tarde serán destruidos totalmente por el delito parecido, pero más brutal, de Mordred; el rey Arturo se convierte en una figura paralela a la del rey Marco y adquiere un acento trágico, que es desconocido en la épica cortesana. El entusiasmo en época tardía por la brillante figura de Lanzarote y el amor adúltero de la pareja rebajaron, en algunas versiones, la figura de Arturo a la de simple cornudo y ser abúlico.

Después que la épica arturiana francesa alcanzó su punto culminante en las obras de Chrétien de Troyes, las versiones en prosa del siglo XIII (*Vulgate-Merlin*; Didot-Perceval, *Prosa-Tristan*, *Queste del Saint Graal*, *Mort le roi Artu*) fueron las que contribuyeron a la difusión europea del argumento. En Inglaterra, la compilación extensa y hábilmente seleccionada de Malory, *Morte d'Arthur* (h. 1470), fue la versión más significativa del argumento y continuó sirviendo de base incluso para adaptadores más recientes; las relaciones amorosas de Lanzarote y Ginebra y las de Tristán e Isolda, así como la búsqueda del Santo Grial figuraban en primer plano. Spenser proyectó colocar a Arturo como encarnación de la «magnificence» a la cabeza de los doce caballeros en su *Faerie Queene* (1590-1596). En Alemania sólo es equiparable a los clásicos poemas épicos arturianos de Hartmann von Aue, el *Wigalois* de Wirnt von Grafenberg (1202/1205). *Der Abenteurer Krone* de Heinrich von dem Türlin (1215/1220), *Daniel vom blühenden Tal* de Stricker (h. 1215), *Jüngere Titarel* de Albrecht (h. 1270), *Meleranz* (post. a 1250)

y *Garel vom blühenden Tal* (post. a 1250), de Pleier, así como el anónimo *Wigamur* pertenecen ya a la época tardía interesada sólo en lo aventurero; tampoco el argumento de \*Lanzarote ha encontrado en Alemania ninguna versión destacable literariamente. Italia, que no tenía ninguna relación real o legendaria con el argumento del rey Arturo, pero sí, en cambio, con el de Carlomagno, dio a aquél una forma especial: comparaba la Tabla Redonda del rey Arturo a la primitiva de su padre Uter «Cabeza de dragón» y sobre todo narraba también las hazañas de Meliadus, padre de Tristán; la fuente de estas aventuras de la generación anterior fue el *Palamède* francés. Ya la primera novela arturiana italiana, el *Meliadus*, de Rusticiano da Pisa (h. 1275), conoce este tema generacional, que, sobre todo con la división en «Tavola vecchia» y «Tavola nuova», da carácter al ciclo completo de la *Tavola ritonda* (1391); de forma parecida a Malory, están aquí en primer plano principalmente los caballeros amantes Tristán y Lanzarote. El Palamedes que aparece con frecuencia en la épica arturiana italiana es un pagano que llega a la corte de Arturo y se convierte en rival de Tristán. La *Tavola ritonda* concibió al ciclo arturiano como heredero del ciclo carolingio, las espadas de Carlomagno y sus paladines pasan a Arturo y sus caballeros. La aproximación de los dos grandes ciclos épicos medievales fue reforzada posteriormente en el Renacimiento por escritores como Boyardo y Ariosto (\*Roldán), que dieron nueva vida a las figuras heroicas de la epopeya carolingia, adornándolas con el espíritu fabuloso y amoroso del mundo arturiano. Luigi Alamanni llegó a trasladar los personajes del ciclo arturiano a la acción de la *Iliada* (*Avarchide*, 1549). En cambio, Boccaccio (*De casibus virorum illustrium*, 1355-1374) situó a la figura del legendario rey Arturo entre los grandes hombres de la historia, siguiendo principalmente a Geoffrey of Monmouth. En España el argumento fue difundido probablemente por traducciones de las versiones francesas, pero no tuvo desarrollo independiente.

Debido a que ya la épica medieval arturiana había ido adjudicando a su figura central paulatinamente un papel pasivo, si no secundario, la literatura moderna no ha sabido hacer gran cosa con la figura de Arturo, teniendo en cuenta además que la forma cíclica de la Edad Media le resulta extraña. Arturo es para ésta más un sím-

bolo, que un ser vivo. Además se ha sentido más atraída por la caballería espiritual del Santo Grial, que por la aventurera del ciclo arturiano. La renovación más importante del argumento arturiano la forman los *Idylls of the King*, de Tennyson (1859-1888), un ciclo de once grandes poemas, que expresan el brillante ascenso de la Tabla Redonda y la desilusión paulatina debido a la penetración del pecado y el fracaso de Arturo. La incorporación del argumento de Tristán a la épica arturiana, aceptado por la literatura inglesa a partir de Malory, se conserva, lo mismo que en Tennyson, en el poema épico en tres partes del americano E. A. Robinson sobre la leyenda arturiana (*Merlin*, 1917; *Lancelot*, 1920; *Tristram*, 1927). En la obra de Mark Twain *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889), la creencia americana en la técnica y en el progreso se confronta con la corte del rey Arturo desde un punto de vista crítico-cultural; esta confrontación llevaba en sí la tácita duda de si el hombre es capaz de enmendarse, de modo que la cuestión no pudo resolverse en contra del mundo que era superviviente del rey Arturo.

En la mayoría de las adaptaciones modernas el interés se centra en el Arturo desilusionado y entristecido por el engaño de Lanzarote y Ginebra (F. Lienhard, *König Arthur*, drama, 1908; E. Stucken, *Lanzelot*, 1909; E. Moschino, *La Regina Ginevra*, drama, 1925). Por tanto el argumento arturiano y el de Lanzarote se han identificado casi totalmente. También en la divertida obra de Jean Cocteau *Les Chevaliers de la Table Ronde* (1927), la historia amorosa de Lanzarote con la reina y el engaño de muchos años están en el centro de la acción; además nos quiere enseñar que el desencantamiento del mundo arturiano, la penetración de la realidad, sólo puede adquirirse con la comprensión de la felicidad-ficción y de la armonía-ficción. También en el musical de J. Lerner/F. Loewe *Camelot* (1961), Arturo se encuentra finalmente en medio de los escombros de su obra, y el joven caballero, al que envía de emisario de su idea, sólo es una débil esperanza. La falta de fe en un mundo ideal de la literatura moderna se opone a la recepción del argumento arturiano.

W. J. Entwistle, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, London, 1925; E. K. Chambers, *Arthur of Britain*, London, 1927; E. G. Gardner, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London, 1931; H. Sparnaay, *Artusroman* (*Reallexikon d. dt. Literaturgeschichte*, 1), 1955; M. Bindschedler, «Die Dich-

tung um König Artus und seine Ritter» (*Di. Vierteljahrsschrift*, 31), 1957; W. F. Schirmer, *Die frühen Darstellungen des Arthurstoffes*, 1958; R. Sh. Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*, Oxford, 1959; M. J. C. Reid, *The Arthurian Legend. Comparison of Treatment in Modern and Mediaeval Literature*, Edinburgh, 1960.

**Asenet.** Ver José en Egipto.

**Atila.** Ver Nibelungos, Teodorico de Verona.

**Atis y Profilas.** Ver Tito y Gislipo.

**Atreo y Tiestes.**—La historia de los hermanos enemigos, hijos de Pélope y nietos de Tántalo, ha sido tratada repetidamente por dramaturgos griegos y romanos como Agatón, Apolodoro de Tarso, Licofrón, Teodectes, Ennio, Accio, L. Vario Rufo, Curcio Materno; Sófocles escribió un *Tiestes* y un *Atreo*, y Eurípides, un *Tiestes*, de los que se conservan fragmentos. Solamente el *Tiestes* de Séneca se ha conservado completo. En esta tragedia, una furia empuja al espíritu de Tántalo a la casa de su nieto Atreo, para incitar a éste a la venganza contra su hermano, que había seducido a la mujer de Atreo, teniendo con ella dos hijos. Atreo atrae con promesas al desterrado Tiestes, mata a los hijos de éste tras las ceremonias de los sacrificios y ofrece a Tiestes su carne y su sangre como banquete de paz. Cuando Tiestes lleva la copa a los labios, se oculta el sol y Atreo le dice con sarcasmo que ha comido a sus propios hijos. Tiestes reclama la venganza de los dioses para el hermano. La continuación de la acción la encontramos en la fábula 88 de Higino: Tiestes huye junto al rey Tesproto, donde, sin saberlo, viola a su propia hija Pelopea, que se queda con su espada. Poco después Pelopea se convierte en la esposa de Atreo y da a luz a Egisto, el hijo de Tiestes, a quien Atreo tiene por hijo propio. Cuando Tiestes es hecho prisionero por el hijo de Atreo, Agamenón, ordena Atreo a Egisto matar a Tiestes. Este reconoce su espada en manos de su hijo y con ello se descubre el incesto. Pelopea se suicida. Egisto mata a Atreo y hereda el trono junto con su padre.

Este argumento, que para el sentir moderno acumula excesivos horrores, al girar todo él en torno de asesinatos familiares e incesto, fue recogido por la literatura contemporánea a través de las traducciones de las tragedias de Séneca, consideradas

como ejemplares para el Renacimiento. La primera adaptación del dr. de Séneca, el *Thyeste* de Monléon (1633), introdujo en la acción a la desgraciada adúltera llamada aquí Mérope: antes de que Atreo lleve a cabo la venganza contra su hermano se ve obligada a envenenarse por orden de aquél. En el *Thyestes*, del inglés J. Crowne (1681), Aérope tiene un papel mucho más activo: aquí no ha sido infiel, sino que ha sido violada por Tiestes, le odia y sufre con las sospechas de su marido; tras el banquete cruento mata a Tiestes y después se mata ella misma. La inclinación del hijo de Tiestes hacia su hermanastra, la hija de Atreo, termina, tras el sacrificio cruento del joven, con el suicidio de la muchacha. Crébillon (*Atrée et Thyeste*, 1707) intentó aclarar un poco la acción por medio de unas relaciones amorosas parecidas del hijo de Tiestes; aquí Tiestes se quita la vida tras el espantoso banquete. Una «tragédie lyrique» basada en Crébillon (med. s. XVIII) añade que Atreo es muerto por un rayo. El drama de Voltaire *Pélopides* (1772), que devuelve a la acción la tensión clasicista, introduce a la madre de los hermanos enemigos como mediadora, que también acoge a Aérope que busca refugio con su hijo. Como Tiestes se niega a ceder a Aérope, a la que había amado ya antes de su matrimonio con el hermano, y que a su vez se halla unida a él por un amor fatal, Atreo se dispone a la venganza. Para el final, Voltaire escribió algunas variantes, en una de las cuales los amantes continúan viviendo, en otra se mata Tiestes y en la tercera Aérope es muerta después de su hijo. El *Tieste*, de U. Foscolo (1797), se basa en Voltaire, sobre todo en lo que se refiere al amor entre Tiestes y Aérope: Tiestes se mata con un puñal, Aérope muere de la impresión. En nuestra época tenemos *Das Gastmahl zu Mykenae*, de L. Trömlé (1933).

La segunda parte del argumento, la venganza contra Atreo, transmitida por Higino, fue adaptada por vez primera en el *Aegiste*, de Séguineau y Pralard (1721). Aquí, Atreo promete a Egisto la mano de Clitemestra a cambio de la vida de Tiestes; tras la escena del reconocimiento entre el padre y el hijo, Egisto mata a Atreo. Pelopea pasa a primer plano en una dramatización repleta de confusiones y reconocimientos del Abbé Pellegrin (*Pélopée*, 1733); Pélope no sólo es violada por su propio padre, sino que también es objeto del amor de su hijo Egisto, y Atreo utiliza la pasión de los dos

hombres para su venganza. También la dramatización alemana de Ch. F. Weisse (*Atreus und Thyest*, 1766), revisada y «humanizada» por J. J. Bodmer (1768), está basada en la narración de Higino.

F. Jacob, *Die Fabel von Atreus und Thyestes in den wichtigsten Tragödien der englischen, französischen und italienischen Literatur*, 1907; A.

Lesky, «Die griechischen Pelopidendramen und Senecas *Thyestes*» (*Wiener Studien*, 43), 1922/1923).

**Atridas.** Ver Agamenón, Atreo y Tiestes, Ifigenia, Orestes.

**Aucassin y Nicolette.** Ver Flores y Blancaflor.

## B

\ **Bach, Friedemann.** Ver **Bach, Johann Sebastian.**

**Bach, Johann Sebastian.**—La trayectoria artística del compositor y organista J. S. Bach (1685-1750), que desde que obtiene el puesto de organista en Arnstadt (1704) describe una línea recta y, a través de su larga actividad como cantor en la Thomasschule de Leipzig (1723-1750), es muestra de un carácter ni voluble ni perfecto, tiene su paralelo en la vida privada que llevó en sus dos matrimonios y en las relaciones con sus hijos; éstos heredaron la disposición artística de esta familia de músicos, exceptuando a Friedemann, cuya incapacidad fue una sombra en el armónico cuadro de los Bach.

Especialmente a comienzos del siglo xx, en que la música de Bach tuvo su renacimiento, la literatura se sintió, en cierto modo, obligada a hacer justicia a la grandeza de este hombre mediante una composición lo más adecuada posible. Pero difícilmente podía reducirse a tema literario la monumentalidad de su música; la persona de Bach seducía por su integridad, no por su interés, y su destino externo —del íntimo poco se sabe— ofrecía pocos puntos de apoyo para un argumento propio. Debido a esto, la literatura tuvo que mantenerse en un nivel superficial para encontrar motivos relativamente característicos. Así, pues, no se rebasó el campo de lo anecdótico, y de los 380 títulos aproximadamente que versan sobre Bach en la literatura alemana, apenas hay uno cuyo valor haya sido aprobado por un consenso general, y eso prescindiendo naturalmente de su fidelidad histórica y de su posible contribución a una mejor comprensión de lo musical, criterios

éstos que son muy gratos a los investigadores de Bach.

Una vez que la grandeza del compositor fue honrada poéticamente por muchos de sus contemporáneos (G. Ph. Telemann), su nombre no perdió popularidad hasta pasado un siglo de su muerte. Las obras literarias en torno a Bach no dejaron de aparecer hasta unos años antes de que se cumpliera el centenario de su muerte, y precisamente con el mismo estilo que iba a predominar en el futuro para el tratamiento de este argumento. Una novela de E. Ortlepp sobre Friedemann Bach aparecida en 1836 se ha perdido; sobre el mismo asunto versa el cuento dividido en tres partes de J. P. Lyser (seudón. de J. P. Th. Burmeister) titulado *Sebastian Bach und seine Söhne* y publicado el mismo año que la anterior; trata del destino del hijo malogrado, elaborando una historia con la ficción del amor de éste por la hija del Conde Brühl, ministro de Sajonia; este amor sería también uno de los motivos centrales de la novela histórico-cultural de E. Brachvogel *Friedemann Bach* (1868). Aunque sea de tan poco interés para la historia de la música, esta novela tan apasionante es precisamente lo más importante que en literatura se ha escrito sobre Bach. Esta obra o episodios de la misma sirvieron de motivo de inspiración para ciertas obras dramáticas; la misma ópera de P. Graener (texto de R. Lothar, 1931) se basa también en Brachvogel. Friedemann Bach, cuya vida sigue siendo confusa en ciertos aspectos y ha dado amplio pábulo a la fantasía, pero que se presenta siempre como contraste con la ordenada vida de su padre, volvió a ser tema interesante para los autores de nues-

tra época (J. Klepper, *Chronik der Familie Bach*, reportaje radiofónico, 1933; K. Stabenow, *Johann Sebastians Sohn*, 1935; R. Hohlbaum, *Der friedlose Friedemann*, 1943; H. Rabl, *Friedemann Bach reist nach Halle*, 1948); la novela de H. Franck titulada *Friedemann* (1963) está escrita precisamente con la intención de salvar literalmente el honor del hijo de Bach.

Casi contemporáneamente a la vida de Friedemann Bach se dio forma literaria por primera vez a una de las situaciones más características de la vida de su padre: se trata de la visita que hizo a Federico II (1747), relatada primero por E. Polko en *Der alte Bach kommt* (1850), y luego por Th. Drobisch en *Sebastian Bach in Postdam* (1854). Este tema ha sido utilizado repetidas veces como argumento de breves composiciones literarias (C. M. Holzapfel, *Das musikalische Opfer*, 1937; J. Ch. Rassy, *Kantor und König*, 1943; L. Berger, *Eine Nacht in Postdam*, 1957; W. Sachse, *Brandenburgisches Konzert*, 1959; E. Hajek, *Das musikalische Opfer*, 1964). En un segundo relato de E. Polko titulado *Ein feste Burg ist unser Gott* (1850), con motivo de la visita de Bach al Príncipe heredero en Dresde, se desarrolla el tema de la religiosidad de este compositor, que ya ha sido subrayada en todas las obras literarias que versan sobre él (A. Stein, seudónimo de H. O. Nietschmann, *Johann Sebastian Bach, ein Künstlerleben*, 1896; L. G. Bachmann, *Der Thomaskantor*, novela, 1937 y *Wirrwarr in Weimar*, novela, 1941; A. Bopp, *Johann Sebastian Bach, der grosse Musikant Gottes*, 1956; H. Franck, «Johann Sebastian Bach», en la edición germano-occidental de su *Kantate*, novela, 1960). La piedad de Bach, así como el «sentido sacro» de su música dieron lugar a la sugerente ocurrencia de que un Papa de época posterior pensara en canonizar a este músico de la Iglesia Protestante (J. Rüber, *Die Heiligsprechung des Johann Sebastian Bach*, 1954). K. A. Wildenhahn (*Johann Sebastian Bach*, h. 1850) desarrolla el elegíaco tema de la ceguera del artista en su vejez, que ha sido motivo para que muchos autores escriban un epitome biográfico (K. Röttger, *Bachs letzte Tage*, 1933; M. Gerster, *Et lux perpetua*, 1948; F. Meichner, *Johann Sebastian Bach*, 1952; K. H. Heizmann, *Die Kunst der Fuge*, 1956; W. Sachse, *Der letzte Akkord*, 1959; E. Hajek, *Die Jakobsleiter*, 1964). El intento del romántico ruso Príncipe W. Odoyevski (nov. cort., 1869), que pretendía

desgajar de la historia la figura de Bach, para que se desarrollara según las propias leyes de su personalidad, era demasiado forzado como para que pudiera lograrse.

Sólo al iniciarse el siglo xx tiene lugar la gran afluencia de obras sobre Bach. Novelas biográficas de gran amplitud (A. Stein, 1896; W. Kramer, 1950; J. Fernau, 1953; H. Franck, 1960), la toma de conciencia artística del joven músico (W. Möller, *Der Mettenschüler*, 1929; Ch. Holstein, *Das Herz des jungen Johann Sebastian Bach*, 1930; K. Röttger, *Die Berufung des Johann Sebastian Bach*, relato, 1933; W. Wittgen, *Johann Sebastian Bach*, 1936; H. J. Moder, *Der klingende Grundstein*, 1937; H. Franck, *Wer bist Du?*, relato, 1955), sobre todo la confirmación ante Buxtehude y su firme renuncia a sucederle en Lübeck, ya que el ocupar el puesto de organista llevaba consigo el casamiento con la hija de Buxtehude según estaba estipulado en el contrato (K. Söhle, *Sebastian Bach in Arnstadt*, 1902; L. Bäte, *Lübecker Abendmusik*, 1930; H. Franck, *Die Pilgerfahrt nach Lübeck*, 1935; M. Munier-Wroblewski, *Frühe Suite*, 1935; L. G. Bachmann, *Allabreve*, 1938; L. G. Bachmann, *Die Orgelbraut*, 1939), su enfrentamiento con la corte y sus rivales en Weimar (L. G. Bachmann, *Wirrwarr in Weimar*, 1941; A. Heinemann, *Präludium und Fuge*, 1957), su rivalidad con el organista Marchand en Dresde (M. Grube, *Bach*, drama, 1932; H. Kutzleb, *Der Wettkampf in Dresden*, relato, 1959), sus años magistrales en Leipzig, así como su enfrentamiento con Ernesti (A. Friedmann, *Der Thomaskantor*, drama, 1917; Ch. Holstein, *Die Vision des Johann Sebastian Bach*, novela, 1935; L. G. Bachmann, *Der Thomaskantor*, novela, 1937; K. A. Findeisen, *Gottes Orgel*, novela, 1937; S. Moltke, *Am Abend, da es kühle war*, 1939; F. A. Geissler/E. Ebermeyer, *Meister und Jünger*, 1942; E. Ebermeyer, *Meister Sebastian*, 1950; G. Weisenborn, *Das Spiel vom Thomaskantor*, 1950; H. Steguweit, *Stelldichein der Schelme*, 1958; E. Hajek, *Tag der Dämonen*, 1964) y finalmente las relaciones de Bach con su segunda esposa, Anna Magdalena, a la cual está dedicado su libro de notas (A. Friedmann, *Der Thomaskantor*, comedia, 1917; K. A. Findeisen, *Das Notenbüchlein der Anna Magdalena Bachin*, relato, 1924) y de la que sabemos muy poco, de modo que la fantasía literaria pudo producir una autobiografía ficticia de tonos amables, que durante algún

tiempo fue un libro bastante apreciado (*Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach*, anónimo, 1930; su autora fue la inglesa E. Meynell).

La figura de Bach, dibujada en sus trazos esenciales a través de breves relatos literarios, favoreció la formación de ciclos temáticos, como suele ocurrir con personajes similares cuya vida se halla envuelta en anécdotas (E. Lissauer, *Bach, Idyllen und Mythen*, ciclo poético, 1916; A. Strube, *Geschichten um Bach, Händel, Schütz*, 1936; K. Ihlenfeld, *Geschichten um Bach*, 1950; A. Bopp, *Johann Sebastian Bach, der grosse Musikant Gottes*, 1956; F. Herzfeld, *Johann Sebastian Bach*, 1960). Adhesiones líricas a Bach (O. Loerke, J. R. Becher, *Bach-Sonett y Fügung*) reflejaron las múltiples impresiones producidas por la música de este compositor (A. Goes, *Kunst der Fuge*; H. Hesse, *Zu einer Toccata von Bach y Fantasia*; C. Zuckmayer, *Bach-Fuge*; H. Claudius; J. Rüber, *Bach-Paraphrasen*, 1954-1955).

K. Th. Bayer, «Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel in der Dichtung» (*Dichtung und Volkstum*, 37), 1936; H.-M. Plesske, «Bach in der deutschen Dichtung» (*Bach-Jb.* 46 y 50). 1959 y 1963/1964.

**Baltasar.**—La historia narrada en el capítulo quinto del *Libro de Daniel* sobre Baltasar, el rey de Babilonia, que en la locura de una orgía manda beber en los vasos sagrados robados del templo de Jerusalén, que es asustado por una mano misteriosa que escribe con letra ilegible en la pared, y que por deseo de la reina hace llamar a Daniel, quien le aclara el significado del mensaje que anuncia su próxima caída, siendo asesinado esa misma noche y apoderándose de su reino el rey de los persas, Darío, la hallamos confirmada en Heródoto y Jenofonte en cuanto que narran que Babilonia fue tomada durante un banquete. El destino de Baltasar sirvió a la Edad Media como testimonio de la Omnipotencia Divina, que había sido anunciada por sus profetas, y como prueba del inevitable castigo de sus enemigos; fue utilizado con mucha frecuencia en relatos de los acontecimientos bíblicos, bíblicos en verso y textos didácticos (Caedmon, s. VII, *Speculum humanae salvationis*, 1324; Chaucer, *The Monk's Tale*, h. 1387). Dos obras primitivas del ámbito francés, la *Historia de Daniel representanda* (h. 1125) de S. Hilario y el *Daniel* de los escolares del monasterio de Beauvais, casi de

la misma época, siguen estrechamente la narración bíblica y terminan con la conquista de la ciudad por los persas.

El componente didáctico del argumento en el sentido de «cuanto más alto se sube, mayor es la caída» es lo que el drama del siglo XVI destacó del conjunto para incorporarlo a su temática (G. Brun, 1545; H. Sachs, *Comedia Der Daniel*, 1557; Josias Murer (*Belägerung der Stadt Babylon inn Chaldäa under Baltazar...*, 1559) lo enmarcó con un auto infernal y llevó a primer plano la batalla entre caldeos y persas representada en escena con el aparato de 111 personajes; el *Baltasar* (1609) estrasburgués de H. Hirtzwegius se ocupó de anatematizar principalmente el vicio de la embriaguez. Al Barroco, sobre todo a los autores católicos, sirvió la historia de la repentina caída del rey blasfemo y ciego a todos los avisos, principalmente, para demostrar la fugacidad de la felicidad y del poder terrenos. Más importante que los dramas jesuíticos anónimos, cuya tendencia puede deducirse ya del mismo título (*Daniel, veri Dei et Religionis propugnator*, Lucerna, 1644; *Baltasar, rex Babylonis*, Praga, 1673; *Ruina Monarchiae Babylonicae...*, Ingolstadt, 1678; *Regnum Balthasaris...*, Ratisbona, 1697), es el auto de Calderón *La cena de Baltasar*, en cuyas alegorías la fábula es espiritualizada realmente: Baltasar celebra su boda con la Idolatría, la Muerte venga el sacrilegio, ofreciéndole en la bebida de la copa del templo la muerte espiritual, y mata más tarde también físicamente al rey abandonado por todos y destrozado por el miedo. Quevedo, en uno de sus *Sueños* (1627), y Abraham a Sancta Clara, utilizaron la historia con fines de edificación moralizadora, mientras que A. Moreto (*La cena del rey Baltasar*) la incorporó exclusivamente como argumento de comedia. Todavía el drama espiritual de Hannah More (*Belshazzar*, 1782) se halla en la línea de esta tradición pedagógico-moral.

El drama de Baltasar del joven Goethe (h. 1765) fue destruido por él mismo; según los datos del *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, había visto a Baltasar como hombre del montón y además había llevado tan a primer plano una conspiración contra él de Darío, que se hallaba escondido en la corte, que el elemento religioso no podía verse. Christian Conde de Stolberg (*Belsazar*, drama, 1787) hinchó la acción escueta con coros, salmos y citas del Antiguo Testamento. El carácter ambien-



tal baladesco del argumento fue descubierto por primera vez en el siglo XIX con el poema de Lord Byron *To Belshazzar* (1814), que se dirige con amenazas al rey soberbio, y sobre todo con su *Vision of Belshazzar* (en *Hebrew Melodies*, 1815), que reproduce los hechos con apretada brevedad. Esta es el precedente de la versión más importante del argumento, la balada de Heine *Belsatzar* (1822), que además se dice tiene influencias de un himno de la *Pesach-Hagada* (ss. VIII/IX), y cuyo efecto se basa exclusivamente en el ambiente trágico, sin que se exprese ninguna tendencia moral. Probablemente Byron habrá sido el modelo para versiones inglesas posteriores (H. H. Milman, *Belshazzar*, drama, 1822; R. E. Landor, *Impious Feast*, narr. en verso, 1828; Sir E. Arnold, *The Feast of Belshazzar*, poema, 1852), mientras que la tradición alemana sigue a Heine. Un poema épico de A. Böttger (*Der Fall von Babylon*, 1855) amplió la acción con los conflictos amorosos de un judío refugiado entre los persas, amontonó escenas horripilantes e hizo que finalmente el rey muriese de peste; M. Hellinden incorporó el argumento como episodio a su novela *Der Stern von Halalat* (1903), que transcurre en el barrio judío de Babilonia.

W. Glenk, *Belsazar in seinen verschiedenen Bearbeitungen*, Progr., München, 1910.

**Barba Azul.**—El testimonio más antiguo de que disponemos sobre el cuento de Barba Azul es una *Legende von dem heiligen Gildas* (Leyenda de S. Gildas), que relata el historiador bretón Père Albert Le Grand (s. VI). El conde Conomor, hombre mujeriego, tiene por costumbre matar a sus esposas en cuanto quedan embarazadas. No es la primera vez que se halla viudo cuando empieza a cortejar a Triphina, hija del conde Guerech von Vannes y educada por S. Gildas. Padre e hija rechazan la petición, pero Conomor, que tiene amigos poderosos, les amenaza con la fuerza. Media S. Gildas y pone como condición que si Conomor se cansare de su mujer, la devuelva a su padre. Cuando Conomor cambia su afable comportamiento para con Triphina, debido a que se encuentra ya en estado, ella teme que va a seguir el destino de las anteriores, y se escapa. Pero es alcanzada por Barba Azul, que le corta la cabeza. S. Gildas acude en su ayuda y le devuelve la vida; entonces da a luz un niño, que es bautizado por el santo.

Algunas de las versiones del *Cuento de Barba Azul* basadas en esta leyenda han prescindido de Gildas. La mayoría de las veces el protagonista es un caballero impío y cruel o un conde de barba azul. Sus diversas mujeres han muerto por causas extrañas. La protagonista, que tiene varias hermanas y cuyo padre ha rechazado hasta entonces a todos los pretendientes, es seducida por los ricos presentes de Barba Azul; otras veces se aduce como causa del consentimiento las amenazas de Barba Azul. En las versiones en que aparece este personaje llamado Gildas, la protagonista recibe de él un anillo de plata, que se pone negro en cuanto ella se halla en peligro; en las demás versiones recibe, en cambio, de un pariente un objeto que le sirva para dar la señal de alarma y pueda pedir auxilio. Barba Azul se siente contrariado por el embarazo de su mujer y emprende un viaje. Entonces, en las versiones en que figura Gildas, las esposas asesinadas anteriormente se le aparecen y le ayudan a escapar. En las otras, lo que ocurre generalmente es que Barba Azul, antes de marchar, prohíbe a su mujer la entrada en un cuarto determinado, dándole un objeto para probarla —casi siempre las llaves del cuarto en cuestión— y amenazándola con la muerte caso de que no le obedezca. Llegada de la curiosidad penetra en la habitación prohibida, en la cual descubre los cadáveres de las esposas anteriores, y se le cae la llave que se llena de sangre. Presa de pánico al pensar en el regreso de su marido, envía a su familia la contraseña convenida para pedir socorro. Barba Azul se da cuenta de que le ha desobedecido y advierte a su mujer que va a matarla; lo que suele ocurrir a continuación es que o se le impide la inmediata ejecución de su propósito o la misma esposa, con la expresión de sus últimos deseos, logra retrasarla. Entre tanto envía a una criada a las almenas para que vea si vienen sus hermanos; éstos llegan, liberan a su hermana y matan a Barba Azul.

Este argumento, con diversas variantes, aparece en muchas obras. Una versión bastante rudimentaria es la que viene en el *Santo Grial* (la versión en prosa): el caballero Aristor, tras un año de hallarse ausente, pretende matar a Peredur, hermana de Perceval, que había sido raptada por él y la tenía confiada a la custodia de un criado suyo. Perceval la libera y mata a

Aristor. Una versión mucho más fantástica en la que falta el elemento caballeresco, y el protagonista es un ogro, brujo o vampiro, nos cuenta cómo éste conquista, pone a prueba su obediencia y mata finalmente una tras otra a dos de las tres hermanas. La más pequeña de las tres es más astuta y se propone descubrir el secreto de la muerte de sus dos hermanas, cosa que consigue y les devuelve la vida. Al marido lo mata o hace que le dé permiso para ir a ver a sus padres. Para evitar que la persiga, se disfraza de «Fitchervogel» metiéndose en un barril de miel y revolcándose luego en las plumas del colchón; de esta forma logra escapar, y su padre o sus hermanas dan muerte al marido.

En una tradición local de Bretaña se identifica a Barza Azul con el acaudalado Gil de Rais (1404-1440), compañero de armas de la \*Doncella de Orleans, al cual se le acusó de brujería e infanticidio, pero que sólo se casó una vez. En la literatura moderna fue introducido el argumento de Barba Azul con la colección de cuentos populares de Ch. Perrault (1697). En éste se inspira la ópera de M.-J. Sedaine/A.-E.-M. Grétry (1789), cuyo argumento nos da a entender que los crímenes de Raúl de Cormantán tienen un fundamento: como se le ha vaticinado que la curiosidad de su esposa será la causa de su muerte, él las va probando y las mata en cuanto descubre que son curiosas. El tema del embarazo queda excluido. Suponiendo que una mujer de clase inferior será más obediente y menos curiosa, Barba Azul se casa finalmente con la labriega Isaura, que deja a su novio, con la esperanza de poder sacar de la pobreza a sus hermanos mediante las riquezas que se presentan en perspectiva. Su novio, Vergi, disfrazado con las ropas de su hermana, va a verla, y ambos descubren el cuarto secreto. En vano intenta Vergi defender a Isaura de las manos del caballero que acaba de regresar; pero en el último momento llegan los hermanos, que la salvan. Poco después de esta ópera, L. Tieck (1797), influido por Shakespeare, transformó el argumento en un drama caballeresco bajo el título de *Ammenmärchen in vier Akten*, en el que lo fabuloso prácticamente ha desaparecido a cambio de un tono en el que predomina lo onírico e inquietante. De Sedaine tomó Tieck la fuerte insistencia en la curiosidad como pecado original femenino. Su personaje, el caballero Pedro Berner, una mezcla de gallardía y

crueldad, no puede dar buen trato a Inés porque piensa que en cuanto ésta descubra su secreto lo va a menospreciar y se escapará. Inés ha llevado consigo a su hermana Ana, que es bastante viva y hace aquí el papel de la que sube a la muralla para hacer de vigía. En la opereta de J. Offenbach (texto de H. Meilhac/L. Halévy, 1866) el asesinato de las cinco mujeres no pasa de ser una mentira piadosa del alquimista, que había recibido órdenes de envenenarlas, pero que no lleva a efecto; por eso, temiendo la venganza de Barba Azul, con la ayuda de la sexta esposa pone en conocimiento del rey los crímenes de éste. Pero el rey a su vez siente remordimientos de conciencia porque había mandado matar a cinco amantes de su mujer, que habiéndose salvado también, vuelven a aparecer en escena. La solución más fácil es casar a las cinco parejas y hacer que la sexta mujer vuelva a los brazos de Barba Azul.

Desde un punto de vista interno (psicológico) cobró nuevo valor el argumento cuando a principios de nuestro siglo despertó gran interés científico el problema del asesinato de mujeres. J.-K. Huysmans describió en su novela *Là-Bas* (1891) de un modo formal la progresiva investigación psicológica de las profundidades anímicas del «barba azul» Gil de Rais, como personaje que busca la felicidad «a contrapelo», perdiéndose en los laberintos del culto místico-sádico al Diablo. El drama de M. Maeterlinck titulado *Ariane et Barbe-Bleue* (1901) nos presenta una sexta mujer de nuevo estilo, con conciencia de sí misma, que considera lesivo para su dignidad humana el aceptar la prohibición carente de sentido que su marido le ha impuesto; así que al punto penetra en la séptima puerta que le está prohibida, libera a las cinco esposas anteriores que se hallan encerradas allí y se dispone a escaparse con ellas. Hasta rechaza la ayuda de los campesinos que se han levantado contra su opresor. Pero, mientras el comportamiento de Ariadna proyecta sobre Barba Azul un rayo de amor puro y hace que éste se libere poco a poco de su viejo yo, una vez que lo desata de las ligaduras con que lo habían aprisionado los campesinos, todo el proyecto de liberación de Ariadna se viene abajo: las cinco mujeres renuncian a su libertad y optan por el viejo Barba Azul, con cuyos tesoros pueden seguir engalanándose. Ariadna se marcha sola por el camino de la libertad. Esta obra de

Maeterlinck sirvió de libreto para la ópera de igual título de P. Dukas (1907). «Bewei-nenswert» («lamentable») es llamado el sádico Barba Azul en el drama de H. Eulenberg (*Ritter Blaubart*, 1909). Del cuento de «Fitchervogel» tomó este autor los matrimonios seguidos con dos hermanas, Judit e Inés. En el casamiento con la segunda hermana falta la prueba de obediencia, pues Barba Azul confiesa todo a Inés y le pide su amor, contándole que su primera mujer lo engañó y que de las siguientes ninguna pasó la prueba que él les puso. Inés descubre la brutalidad de Barba Azul y queriendo huir se tira desde la azotea. Este drama sirvió de libreto para la ópera de E. N. v. Reznicek (1920). El libretista de B. Bartók, B. Balázs, siguió de nuevo a Maeterlinck para la composición de su terrible misterio (*Herzog Blaubarts Burg*, 1918). Esta ópera, no obstante, sólo trata del quinto acto de la obra o menos. La recién casada Judit es conducida por Barba Azul a un salón en el que hay siete puertas; llevada de la curiosidad, abre seis de éstas, descubriendo en su interior cosas horripilantes. Finalmente, pese a las advertencias de Barba Azul, abre la séptima puerta haciendo la siguiente pregunta: «¿Has amado ya a otras mujeres... las quisiste más que a mí?». Las esposas anteriores aparecen entonces y se hacen cargo de la nueva, que su marido ha engalanado con toda magnificencia; a continuación se cierra la puerta tras ella.

A. Döblin en su moderno relato (*Der Ritter Blaubart*, 1913) basado en el viejo argumento ha introducido un final de tipo redentor. El barón, que ya se había casado tres veces y cuyas mujeres habían muerto en seguida en circunstancias extrañas, habita en un peñón costero; la gente piensa que se ha vendido a un monstruo que vive en la roca y necesita que de vez en cuando se le entregue un hombre. La recién casada, que en vano se ha mostrado solícita con él, sacrificándose a sí misma, logra la destrucción del castillo y la liberación del barón. Trasladado también a la vida moderna, pero sin aspectos fantásticos ni crímenes, adaptó A. Savoir el argumento al estilo de una comedia de crítica social (*La huitième femme de Barbe-Bleue*, 1921). Se trata de un rico americano que considera sus bodas como un negocio; aburriendo a sus sucesivas esposas consigue que éstas pidan el divorcio después de compensarle a él con una fuerte suma; hasta que da con la

octava, que no se vende y que además le obliga a pedir el divorcio; sólo con ésta se da cuenta de lo que es amor. Una parodia del argumento es la obra en un solo acto de L. Pelland titulada *Le Vérédique Procès de Barbe-Bleue* (1958). En esta obra no es el primitivo «Grobian Barbe-Bleue» quien mata a sus esposas, sino que son ellas mismas las que se buscan la muerte al cometer toda clase de faltas propias de la vida diaria; sólo es una excepción la última, que muere víctima de la indiferencia de Barba Azul y de los numerosos partos que tiene. Esta obra junto con una parte de la ópera de Bartók pasaron como «collages» a la *Judith-Phantasie* (1966) del sueco P. Pater, en la que además la séptima esposa de Barba Azul se identifica con \*Uta de Naumburg.

La antigua equiparación de Barba Azul con Gil de Rais inspiró el drama de Georg Kaiser (*Gilles und Jeanne*, 1923). Gil ama a Juana, pero ella lo rechaza; entonces éste la acusa de alianza con el Diablo y pretende conseguirla aun después de que la han condenado a muerte. A una campesina que su alquimista le lleva, sumido él en estado de trance, la toma por Juana y, decepcionado, la mata; continuando luego, ya consciente, esta clase de crímenes sólo porque Juana se negó a corresponderle. Juana se le aparece obligándole a presentarse ante los tribunales para confesar sus delitos y hacer penitencia. Hace muy poco tiempo el italiano M. Dursi nos ha pintado el personaje histórico que fue Gil (*La vita scellerata del nobile signore Gilles de Rais che fu chiamato Barbabiu*, drama, 1968); no fue asesino de mujeres, sino un psicópata asesino de niños y niñas, tarado por criminales obsesiones de tipo sexual y religioso. La propia interpretación que de sí mismo da Gil de Rais como benefactor de aquellos que le son «confiados» a él contribuye a confirmar la opinión del autor sobre el nexo social que existe entre los que dominan y los que obedecen.

J. Herzog, *Die Märchentypen des «Ritter Blaubart» und «Fitchervogel»*, tesis doctoral, Colonia, 1937.

**Barlaam y Josafat.**—La vida del fundador religioso indio Sidhartha, apellidado Gautama, que a los veintinueve años abandonó a su mujer, sus hijos y sus riquezas, y tras siete años de peregrinaje en calidad de asceta mendicante, hallándose debajo de una higuera tuvo una iluminación y desde

entonces se dedicó a la predicación como «Buda» (= el Iluminado), fue muy pronto convertida en leyenda por sus adeptos. Una de las leyendas budistas alcanzó con su traslación al Cristianismo gran importancia literaria. Nació probablemente en el siglo VI después de Cristo en Afganistán y narra que en el nacimiento del príncipe Josafat le fue profetizado al padre, acérrimo enemigo del cristianismo, que su hijo sería cristiano. Como consecuencia, Josafat fue educado alejado del mundo y sus sufrimientos, pero por sus encuentros con un leproso, un ciego y un anciano conoció la enfermedad, la vejez y la muerte. El eremita Barlaam le instruye en los valores del Cristianismo por medio de parábolas, que hacen patente el carácter transitorio de la vida. Josafat no sólo se convierte él mismo al Cristianismo, sino que convierte también a su padre y a su pueblo y renunciando al poder se transforma en ermitaño.

La leyenda está libre de coloridos dogmáticos, pues sólo habla de la «creencia verdadera», cosa que resultaba aceptable para las diversas confesiones. Su tema principal lo constituye una actitud ascética ante la vida, así como el ofrecer solución a problemas morales y filosóficos sobre la vida. Sólo en las diversas versiones cristianas se ha convertido Barlaam en un héroe eclesiástico.

El argumento llegó a Persia y fue traducido al pehlevi y más tarde al sirio, árabe, armenio y hebreo. El rabí español Ibn Chisdai (prim. mit. del s. XIII) lo incorporó a su poema *Príncipe y Derviche*. Una versión tomada directamente del budismo se halla recogida en algunos textos de relatos de viajes de Marco Polo (fin. s. XIII), y ha sido acoplada a la procedente de Ceilán.

La versión griega, que una *Vita árabe* de Juan Damasceno (1805) atribuye a éste, y que según criterios filológicos tuvo a éste efectivamente por autor, se caracteriza por el contraste de caracteres, la tensión y una didáctica moderada, y sirvió de base para las numerosas versiones de la Edad Media europea. A través de la traducción latina de Anastasio, en la que se basan también las versiones reducidas de Vincent de Beauvais y de la *Legenda aurea*, el argumento penetró en las lenguas populares. Se conservan la adaptación de Rudolf von Ems (h. 1220) y el *Laubacher Barlaam*, aproximadamente de la misma época, del obispo Otón II de Freising, la narración en verso

de Gui de Cambray, también de la primera mitad del siglo XIII, así como la anglonormanda de Chardry, la llamada *Vita italiana* muy resumida y la *Storia* más completa. Entre las versiones españolas destaca el *Libro de los Estados* del Infante Don Juan Manuel (1282-1348), en el cual el argumento ascético se transformó en un doctrinal de príncipes, de carácter profano. La acción no se basa en una profecía burlada ni en una educación divorciada del mundo, sino en el deseo de un rey pagano de proteger a su hijo de un encuentro con la muerte. Es ese deseo de proteger el alma contra la muerte el motivo de bautizar al príncipe heredero. Aplicado el esquema de este relato a un aspecto meramente profano dio lugar al argumento de *El Caballero Cifar* (h. 1300), la primera novela española de caballerías.

Barlaam y Josafat fueron considerados como santos cristianos y acogidos en 1583 en el *Martyrologium Romanum*. Jacobus Billius tradujo de nuevo la leyenda griega al latín en 1577, su hermano Jean Billius escribió en 1578 una versión francesa en prosa, y en el mismo año surgió también una novela alemana en prosa íntimamente ceñida a Juan Damasceno. Dos «misterios» franceses y los dramas italianos de Socci Perretano y de Bernardo Pulci, ambos también del siglo XV, nos confirman la incorporación al teatro medieval del argumento que, más tarde, en los escenarios barrocos, especialmente en el drama jesuítico, alcanzó gran importancia, sobre todo debido a su tendencia ascética. España produjo toda una serie de obras dramáticas, la mayoría de las cuales gira en torno a la lucha entre la conversión y la seducción (por obra de una princesa), que termina con la victoria del virtuoso príncipe. El drama más antiguo, del que sólo se han conservado fragmentos, vio la luz en el Colegio de los Jesuitas de Sevilla (*Tragicomedia Tanisdorus*, finales del siglo XVI), que no contiene aún el tema de la seducción usado por Lope de Vega (comedia de *Barlaam y Josafat*), y en el cual el autor hace que Josafat se salve mediante una visión del más allá, la princesa se convierta y llegue a ser santa. Reciben influencia de Lope los autores Diego de Villanueva/José de Luna (*Comedia famosa El Príncipe del desierto, y hermitaño de Palacio*), en cuya obra el príncipe incluso hace frente a la seductora cuando ella ofrece la posibilidad de dejarse bautizar; también en esta obra acaba ella haciéndose penitente. Un anónimo titulado *Los dos Lu-*

*ceros de Oriente* nos presenta a un príncipe que oscila entre amante y pensador, el cual, como en la *Comedia* anterior, al final es conducido al cielo por ángeles. Igual tratamiento dramático parece haberse seguido en *El Prodigio de la India, San Josafat*. Es indudable que las dramatizaciones de este argumento junto con el motivo del príncipe encadenado han influido en *La vida es sueño*. (1635) de Calderón; pero aún mayor ha sido el influjo de esta obra sobre la evolución de las obras dramáticas que versan sobre Barlaam. En lugar del palacio en que se encuentra encerrado el príncipe, vive éste en el desierto (Anón., *Los Defensores de Cristo*, 1646). También en Alemania dedicaron su atención a este argumento relevantes dramaturgos de la Compañía de Jesús, la cual hacía uso de estos dramas sobre Barlaam para sus misiones en la India (*Münchener Josaphat*, 1573; J. Bidermann, *Josaphat*, 1619; J. Masen, *Josaphatus*, 1647); en la obra de Bidermann, el padre de Josafat ordena a un criado hacer el papel de Barlaam negando la fe, pero la patraña no da resultado, el criado se convierte y se va con el príncipe y Barlaam al desierto.

Las parábolas de origen principalmente indio, entremezcladas en la leyenda, han tenido en parte desarrollo propio como argumentos narrativos independientes en la literatura occidental. De todos ellos el que se hizo más famoso fue el del hombre de la fuente, relatado por F. Rückert en *Parabel* (1823), y, bajo la influencia de éste, imitado también por V. A. Zukovskij en su poema *Dos historias*. L. N. Tolstoi ha hecho uso del tema como *leitmotiv* de su obra *Confesión* (1882).

Comparadas con la extraordinaria difusión que la vida de Buda adaptada tuvo en la Literatura occidental, las versiones literarias de su vida surgidas de la investigación del Buda histórico son de escasa importancia (J. V. Widmann, *Buddha*, poema épico, 1869; E. Arnold, *The Light of Asia*, 1879; K. Gjellerup, *Den Fuldendtes Hustru*, drama, 1907). El buscador indio de salvación *Siddharta*, de H. Hesse (1922), lleva su nombre como símbolo de veneración, pero también como anuncio de lucha.

*Werk des H. Johannes von Damaskos*, 1933; J. M. Fischer, «Buddha in der neueren deutschen Dichtung» (*Orplid*, I), 1924/1925; G. Moldenhauer, *Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der iberischen Halbinsel*, 1929; W. B. Henning, «Die älteste persische Gedichthandschrift: (Akten des 24. internationalen Orientalistenkongresses), 1957; Hiram Peri (Pflaum), *Der Religionsdisput der Barlaam-Legende, ein Motiv abendländischer Dichtung*, Salamanca, 1959 (La disputa religiosa de la leyenda de Barlaam, elemento de la literatura occidental); T. Sklanczenko, «The Legend of Buddha's Life in the works of Russian Writers» (*Etudes slaves et Est-Européennes*, 4), 1960.

**Bartolomé, Noche de San.**—En aquella noche del 23 al 24 de agosto de 1572, en la que los hugonotes reunidos en París con motivo de la boda del protestante Enrique de Navarra con Margarita de Valois fueron asesinados por orden del rey Carlos IX, se cruzan desde el punto de vista del adaptador literario tres grupos de intereses y de destinos: los del jefe de los hugonotes, almirante Coligny, los de Enrique de Navarra, que más tarde fue Enrique IV, que se pasó al catolicismo para salvar la vida, y los de la instigadora de la matanza, la reina madre Catalina de Médici y de su hijo Carlos IX. Mientras que los papeles del honrado Coligny, lleno de confianza en el rey, y de Catalina, totalmente falta de escrúpulos, están bastante perfilados, es en cambio difícil de comprender el carácter de Enrique de Navarra oscilante entre los dos bandos, y la postura de Carlos IX es una interrogante: ¿Odiaba a los hugonotes como su madre y su relación amistosa con Coligny era sólo una farsa, o fueron necesarias las dotes persuasivas de su madre e incluso la exposición de hechos falsos para moverle a firmar la sentencia sangrienta? También el comportamiento de su hija Margarita queda sin aclarar, sobre todo en lo que se refiere a su relación con su futuro marido.

El argumento de las bodas de sangre fue recogido primero por el sector protestante con sentimiento de indignación y dolor. Los primeros reflejos literarios los hallamos en los versos de Fischart contra Catalina. Desde un punto de vista parecido utilizó J. Barclay los abusos de los reinados de los últimos Valois como fondo para la acción heroico-galante de su novela *Argenis* (1621; trad. alem. de M. Opitz, 1626; dramat. de F. H. Flayder, 1626, y Ch. Weise, 1684). También en los *Trostgedichten in Widerwärtigkeit des Kriegs* (1633), de Opitz, apa-

E. Kuhn, «Barlaam und Josaphat» (*Abhandl. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosph.-philolog. Klasse*, 20), 1894; J. Klapper, «Barlaam und Josaphat» (*Verfasser-Lexikon der deutschen Literatur des Mittelalters*, I), 1933; F. Dölger, *Der griechische Barlaam-Roman ein*

rece la Noche de San Bartolomé. Los dramas de Marlowe (*The Massacre of Paris*, 1592), de Th. Rhodius (*Colignius*, 1615) y de N. Lee (*The Massacre of Paris*, 1690) situaron al protestante Coligny, a propósito, en primer plano y con ello se colocaron dentro del gusto del Barroco por las figuras estoicas, vidas de martirio y acontecimientos sangrientos. A esta postura pertenece todavía la tragedia clasicista de Gottsched *Die parisische Bluthochzeit König Heinrichs von Navarra* (1746), en la que Carlos aparece desde un principio como enemigo declarado de los hugonotes y tras la noche sangrienta exige a Enrique de Navarra y a Condé el cambio de religión. M. J. Chénier, su *Charles IX* (1789), acusó, con sus alusiones a la debilidad y corrupción del rey, a su propia época y con ello entusiasmó a un público de espíritu revolucionario.

Las numerosas dramatizaciones del argumento en el siglo XIX están influenciadas con frecuencia por el estudio de Schiller *Bürgerliche Unruhen in Frankreich in den Jahren 1569-1572* (1793). Así se extrajo de aquí la distribución de la fuerza dramática, la posición dominante de Catalina, cuya mano derecha es Enrique de Guisa y cuyo instrumento obediente es el hijo. Además, la escena entre Posa y Felipe del *Don Karlos* ha contribuido a dar carácter a la importante discusión entre Coligny y Carlos (E. Marschner, *Coligny, Admiral von Frankreich*, 1820; J. Barón de Auffenberg, *Die Bartholomäus-Nacht*, 1846; Anón., *Coligny*, 1855). En la formación de una tradición argumental fija influyeron además: Mérimée con su histórico-realista *Histoire du règne de Charles IX* (1829), el colorido que la noche sangrienta proporcionó a la ópera de Meyerbeer *Les huguenots* (1836), así como la puesta de relieve de un Carlos con visión trágica en la novela de Dumas *La reine Margot* (1845). El mayor interés reinante hasta ahora por Coligny, que como figura dramática es poco rentable y que incluso en contra de la voluntad de los autores al final queda siempre relegado por la mayor actividad de Catalina, fue cediendo a lo largo del siglo XIX. Se dedicaron los esfuerzos a Enrique de Navarra y al interesante carácter de Carlos, cuyo cambio de una postura amistosa para con los hugonotes a otra enemiga se trató de justificar (E. Mohr, *Coligny*, 1857; O. Devrient, *Zwei*

*Könige*, 1867). El esfuerzo de reunir en una sola concepción dramática los tres ovillos de la acción, que se cruzan en la noche sangrienta, tiene, sin embargo, puntos de arranque y metas muy diferentes, y es más notorio en A. Lindner (*Die Bluthochzeit*, 1870), que manejando muy libremente los hechos históricos, suprime el cambio de religión de Enrique convirtiendo a éste en el sucesor inmediato de Carlos; empero tampoco él ha logrado dar unidad a la acción, el interés se vuelve cada vez más al destino de Enrique de Navarra después de la noche sangrienta. P. J. Cremers, en su *Katharina und Coligny* (drama, 1938), recortó la acción limitándola a los dos enemigos religiosos, dramáticamente mucho menos interesantes. La Noche de San Bartolomé conservó su efecto lo mismo como fondo argumental cargado de tensión (C. F. Meyer, *Das Amulett*, 1873), que como etapa en el camino de \*Enrique IV de Francia.

F. Koch, «Stoffgeschichte der Bluthochzeitsdramen» (en Koch, *Albert Lindner als Dramatiker*, 1914).

**Bassompierre, Mariscal de.**—En sus *Memorias* escritas durante su prisión en la Bastilla, cuenta el Mariscal de Bassompierre (1579-1646) que, durante algunos meses, una bella tendera le había saludado y seguido con la vista en un sitio determinado de París. A un criado, enviado con objeto de concertar una cita, le expone ésta abiertamente su deseo de pasar una noche con el mariscal. La noche de amor transcurre en un burdel; y cuando Bassompierre intenta concertar una segunda cita, ella lo rechaza, negándose a volver nuevamente a aquella casa. Alega que ha acudido, porque le ama; que jamás se ha entregado a ningún hombre más que a su marido y a él, y que jamás pertenecerá a otro; retornar por segunda vez a un burdel, la convertiría en una ramera; por eso, le esperaría en casa de una tía suya. Cuando Bassompierre, tres días más tarde, llega a la cámara de la casa de la tía, que está descrita con todo detalle, puede ver, a la luz de un fuego en el que se quema paja de un colchón, dos cadáveres desnudos encima de una mesa. «Un peu ému de ce spectacle», el mariscal bebe en su alojamiento algunos vasos de vino, como protección contra la peste. Sus investigaciones acerca del paradero de la mujer no dan ningún resultado.

El efecto de esta historia, que, en la falta de ligazón de los dos elementos —noche de amor y casa apestada— y en la interrogante final, tiene las características de una experiencia personal, se basa tanto en la entrega sin escrúpulos de la mujer como en la falta de comprensión del amante adocenado. La aventura le resulta a éste tan «extravagant» como para narrarla muchos años después, pero sus pobres palabras ponen de manifiesto tanto su indiferencia como la grandeza de la mujer.

Este argumento de cuento, difícilmente movable por lo que se refiere a la acción, tiene sin embargo saltos, lagunas y elementos suficientes sin desarrollar, que podrían incitar a su ampliación y aclaración. El motivo contribuyente a la falta de comprensión de Bassompierre ante el regalo de la mujer, la diferencia de clase, se convirtió en el tema principal en *Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand (impr. en 1849-1850): Bassompierre es el semidiós, que hace feliz a una esclava. Para Chateaubriand sólo tiene interés humano el mariscal. Suprime el burdel, la escena de amor, el importante discurso de la mujer. Sólo le interesa desde el punto de vista artístico el tenebroso cuadro de la peste final, que considera digno de un melodrama. La falta de participación interior del mariscal queda aquí incluso más de relieve, al no mencionar las investigaciones que después hizo éste. El intento de ligar psicológicamente el final con la aventura amorosa insinúa la siguiente pregunta: «¿Habían llegado antes a la Rue Bourg-l'Abbé los celos o la peste?».

Si con la versión puramente clasista de Chateaubriand desapareció el peso anímico del argumento, Goethe, en cambio, en su cuidadosa amortiguación del realismo de lo erótico y su aclaración del sentido de la versión (*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, 1795), subraya el elemento principal, que se descubre en la narración de Bassompierre: aun contra su intención, en ella se trasluce el amor de la mujer, que comprende el distanciamiento interno del hombre, y así se refiere a él: «Sin duda estaréis ya cansado de mí en este momento». Goethe unió más estrechamente las dos partes, haciendo aparecer el elemento de la peste ya desde el principio. Pero el significado de la escena queda sin aclarar: ¿La mujer no había acudido siquiera a la casa por miedo a la peste? ¿Por qué entonces no había advertido al amante? O

¿habrá que temer que ella también yacía sobre la mesa?

El cuento de Hofmannsthal (*Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*, 1900), basado en Goethe, dio el paso hacia la interpretación y el desarrollo. Hofmannsthal reforzó el motivo de la peste, haciéndolo aparecer de nuevo en un intermedio que sirve de enlace a las dos partes, y en el que Bassompierre observa al marido de la mujer. Halló un elemento rico en efectos ópticos y simbólicos en el fuego de la chimenea en la noche de amor, el cual se repite al final, en el fuego de la paja del lecho, que vuelve a dar vida al cadáver por medio de su sombra. Los actos, las palabras y las reacciones anímicas de la mujer, se narran con mayor detalle y con ellas crece, ya que la narración conserva la forma personal, la participación interna del amante, el abismo entre las dos personas se cierra, y la acción de la mujer pierde parte de su grandeza a pesar del refinamiento psicológico. La aventura amorosa aceptada con ligereza por el caballero, se ha convertido en una experiencia de amor.

W. Kraft, «Von Bassompierre zu Hofmannsthal, zur Geschichte eines Novellenmotivs» (*Revue de Littérature Comparée*, 15), 1935.

**Baucis.** Ver **Filemón y Baucis**.

**Bávaro, El Hiesel.** Ver **Hiesel bávaro, El**.

**Bayaceto I.** Ver **Tamerlán**.

**Beaflor.** Ver **Mayo y Beaflor**.

**Beatriz.** — Entre las leyendas marianas de la Edad Media, una de las más hermosas y típicas es la de la monja o sacristana Beatriz. Es posible que Caesarius von Heisterbach, cuyas dos versiones son los testimonios más antiguos de esta leyenda, haya reproducido de memoria una fuente anterior, según podemos juzgar por las ligeras variantes de sus dos relatos. Su *Dialogus miraculorum* (1223) nos habla, en forma breve y sencilla, de una monja, portera de un monasterio, que se escapa con un clérigo, después de dejar las llaves ante una imagen de la Virgen. El seductor la abandona al poco tiempo y ella se entrega a la prostitución. Pasados diez años, viene a parar casualmente a las proximidades del monasterio y se entera de que la hermana Beatriz —que es ella misma— sigue viviendo allí. Entonces reza ante la imagen de la

Virgen que hay en la iglesia, se duerme, y la Virgen se le aparece ordenándole que vuelva a ocupar su puesto en el monasterio, desempeñado hasta entonces por la Virgen bajo la apariencia de Beatriz. La segunda versión de Caesarius, más amplia que la primera, se halla en sus *Libri octo miraculorum*. En ésta, al referirse al seductor habla de un «joven»; la vuelta al monasterio no es casual, sino debida al arrepentimiento, y, tras cautelosas indagaciones, descubre el secreto de la milagrosa sustitución.

La leyenda se debe a la mentalidad de la Orden en cuestión y es un motivo de propaganda para la misma. El hecho de depositar las llaves ante la imagen de la Virgen es una prueba de la devoción y del sentimiento de culpabilidad —todavía inconsciente— de la monja. María ha sido invocada, y ejerce su función de protectora incluso con los pecadores. Ella no aprueba la huida, pero confía en Beatriz, cuya vuelta aguarda y pide; por eso se cuida de ahorrarle la vergüenza ante sus hermanas de religión. La leyenda, en la que se mezclan motivos profanos y religiosos, siguiendo en cierto modo el tema del \*Hijo pródigo, pone de relieve la debilidad de la mujer y quiere despertar en las pecadoras la esperanza en el perdón, para que de esa forma la vergüenza y el miedo no acaben en desesperación. La caída de la pecadora es tan grande para que así la capacidad de la misericordia parezca aún mayor.

Como el argumento de esta leyenda fue objeto de creencia en la Edad Media, sus posibilidades de evolución eran en principio limitadas, pero no tanto como para que no surgieran variantes y adiciones. Su lugar de origen no se ha comprobado. Las versiones más antiguas proceden de los Países Bajos, del Norte de Francia y de la orilla del Rin; las localizaciones que ofrece el texto son de orden secundario. Hay tres versiones latinas del siglo XIV (Étienne de Besançon, *Alphabetum narrationum*; la de Inglaterra, y la de París) que siguen al mencionado *Dialogus*; también depende de éste otra edición parisina de esta misma época, aunque menos al pie de la letra. Una versión latina en hexámetros y otra llamada de Darmstadt tomaron de los *Libri* la explicación de la vuelta de Beatriz como debida al arrepentimiento. Es probable que sólo indirectamente dependa de Caesarius la versión de Wright (ss. XIII-IV) hecha por un anglonormando; en ella no es María

misma la que sustituye a la monja, sino que manda a otra en su lugar; y en un manuscrito británico de principios del siglo XIV es un ángel el que se hace cargo de la sustitución mientras María sale al encuentro de Beatriz que, presa del arrepentimiento, anda errante en torno al monasterio. Entre las versiones en lengua vulgar, las que más abundan son las francesas, en las cuales falta siempre el nombre de Beatriz. Parte de estas composiciones siguen bastante fielmente al *Dialogus*. De la *Vie des pères* (s. XIII) procede el motivo de que la monja se albergue en las proximidades del monasterio y desde allí se informe acerca del mismo. En una versión del siglo XIII procedente de Picardía, aparece arrepentida a los dos años de haber sido seducida, y, siguiendo los consejos de un abad, vuelve al monasterio. En una versión anglonormanda del siglo XIV, el seductor no es un hombre, sino el diablo; Beatriz regresa movida por el arrepentimiento, y por una lavandera se entería de la existencia de su suplente; encuentra las llaves en el altar de la Virgen y su hábito en la antigua celda, y por el comportamiento de la abadesa y de las hermanas se da cuenta del milagro ocurrido. En la versión francesa, escrita en prosa, de Jean Miéllot titulada *Miracles de Nostre Dame* (s. XV), durante su sustitución la Virgen hace hasta milagros y curaciones. Debido a ciertos detalles, la leyenda de Beatriz se confunde con otra de una monja cuya huida sólo tiene lugar tras renovados intentos: cuando ésta saluda a la imagen de la Virgen para despedirse, una fuerza superior le impide atravesar la puerta de la calle, y sólo cuando cesa el saludo logra salir. Según la versión de Gautier de Coincy, esta monja, tras treinta años de matrimonio, da a luz varios hijos. Una noche se le aparece la Virgen, que la vuelve a llamar por su nombre, y entonces ella se hace monja de nuevo y su marido monje. Falta aquí el motivo de la suplencia. Ambas leyendas aparecen fundidas en una por primera vez en un manuscrito (1288) de Picardía, en que el seductor es un clérigo que para su propósito se sirve de una alcahueta. A los diez años del suceso, tanto el seductor como la seducida se sienten arrepentidos y se separan. En una leyenda erróneamente atribuida al anglonormando Adgar (fin. s. XIII), la monja, arrepentida tras la muerte de su esposo, vuelve de nuevo al monasterio, donde recibe una repre-



menda por haber sido negligente en sus tareas el día anterior. Otra variante nos la ofrece la *Trésorière Margerie* (s. XIII). La monja, pasados cinco años de su huida, se arrepiente y pide a su amante que la deje en libertad. Así lo hace éste, dejándola volver al convento, donde ella se hace pasar por una hermana adoptiva de la «Trésorière». Su mismo doble celestial, que le sale al encuentro, le devuelve las llaves y el hábito. En una versión inglesa, que es continuación de la que narra la vida de Beatriz en el mundo, implora la monja con afán el perdón hasta que su marido la deja en libertad y encuentra las llaves en el altar. Como en esta versión inglesa, ocurre también en la más difundida durante la Edad Media, que es el poema holandés titulado *Beatrijs* (prin. s. XIV): en ambos casos es un amor de juventud que renace el motivo de la huida. Tras siete años de matrimonio surgen dificultades entre los cónyuges, abandonando el marido a Beatriz con sus hijos. Ella se pone a servir; pasados otros siete años empieza a sentir arrepentimiento y se traslada con sus hijos a la localidad donde se halla el monasterio, alojándose en casa de una viuda. Tres veces se le da a entender en sueños que la Virgen la está sustituyendo en su puesto monacal y que puede volver si quiere; entonces deja sus hijos a la viuda y regresa al monasterio.

Las variantes españolas del argumento, que se hallan relacionadas entre sí, ofrecen una versión muy distinta de las anteriores. Prescindiendo del motivo propiamente legendario —la suplencia de la Virgen—, la parte profana de la acción —la seducción y rapto de la monja— es presentada como una aventura caballeresca por Calderón en la Jornada I del *Purgatorio de San Patricio*: allí se cuenta que el caballero, tras haber dilapidado con ella su fortuna, intenta inducirla a una vida de prostitución, pero ella se niega y huye al convento. Lope de Vega llevó al teatro la leyenda en su obra *La encomienda bien guardada o la buena guarda* (1610). La superiora de un convento es seducida por su mayordomo, y éste la secuestra ayudado por el santero. Su arrepentimiento va creciendo debido a sus frecuentes encuentros con un pastor que anda buscando una oveja descarriada. Ahora bien, no sólo ella, sino también aquellos dos hombres, que entre tanto la habían abandonado, pueden volver a ocupar sus antiguos puestos sin que na-

die repare en ello, pues María se había encargado de poner en su lugar a tres ángeles. Finalmente, la novela corta de Avellaneda *Los felices amantes* (en *Don Quijote*, 1614) se halla relacionada de una parte con la versión de *Beatrijs* (por el motivo del despertar de un antiguo amor de juventud), y de otra con la obra de Calderón (por los motivos del empobrecimiento y del papel de rufián del amante); y, como pasa en Lope, la raptada es superiora de un convento. Como la novela no se ajustaba ya a los términos de la leyenda, que no se interesaba por el ulterior destino del amante, podía pues dedicar a éste más espacio. La Virgen no sólo se encarga de la suplencia, sino que incluso repone el tesoro de la iglesia y la caja de caudales de los padres del amante, que habían sido saqueados por éste. De acuerdo con la leyenda de \*Alejo, se habla del regreso del marido a la casa paterna y de su conversión en monje; ambos amantes mueren a la misma hora.

El redescubrimiento de las leyendas por parte de la literatura moderna viene señalado por dos relatos aparecidos en 1804. El nuevo estilo con que están escritos los *Contes précédés de recherches sur l'origine des contes*, de que es autor P.-Th. de la Brendlerie, un amigo de Voltaire, nos permite reconocer la ironía del escéptico ilustrado en sus exagerados milagros, en la aparente ingenuidad con que la desertora en las situaciones más difíciles da las gracias a la Virgen, así como en las escandalosas escenas que ella misma pinta cuando hace confesión pública a su regreso. En cambio, la redacción que L. Kosegarten da a sus *Legenden* produce la impresión de ser un intento romántico poco acertado de imitación literaria; en su obra no es un determinado seductor la causa de la fuga, sino simplemente la nostalgia del mundo, que la conducirá hasta la prostitución. Con un estilo más libre, C. Brentano hizo uso del motivo del rapto y arrepentimiento de la monja para fundirlo con elementos de la vida de Fray Filippo Lippi, que también había raptado a una monja: en *Romanzen vom Rosenkranz* (1811) la mujer vuelve al convento estando en cinta y muere allí sin ser reconocida al dar a luz a su tercera hija; de esto tiene noticia en sueños su amante, que, mientras hace penitencia, se dedica también a la educación de su hija. El motivo de la nostalgia del mundo, introducido por Kosegarten, siguió siendo clave para las versiones alemanas. De él hicieron uso Amalie

v. Helwig (*Die Rückkehr der Pförtnerin*, poema, 1812) y G. Keller (*Die Jungfrau und die Nonne*, 1872). La primera hace que la monja tenga noticia del milagro nada más regresar, pues la recibe su suplente; en la segunda obra mencionada la monja regresa al convento sin que nadie se dé cuenta e, incluso, se hace que, pasados los años, pueda saludar en la iglesia a su marido y a sus ocho hijos, a los que cuenta el milagro de que había sido objeto. En cambio, una balada anónima titulada *Gunhilde* (1837), que sigue viviendo en una canción popular a la que Brahms puso música (1840), presenta como seductor al confesor. En E. v. Bauernfeld (*Aus der Mappe eines alten Fabelisten*, poema, 1879), la monja enamorada pide consejo a la Virgen, cuya sonrisa toma como señal de asentimiento. El francés Ch. Nodier (*Légende de la sœur Béatrix*, cuento, 1837) volvió al motivo de un amor de juventud, haciendo que el amante, herido, sea confiado a los cuidados de la monja. Esta, que llega hasta perderse en la prostitución, es llevada enferma al convento, donde se encuentra con su doble. Nodier proporcionó así el modelo para un poema de F. Halm (*Die Pförtnerin*, 1864) y el argumento para una ópera neorromántica (R. de Flers/G. de Cavaillet, *Béatrice*, 1914). Por el contrario, José Zorrilla y Moral, en *Margarita la Tornera*, siguió a su paisano Avellaneda; los aspectos negativos del infiel seductor se hacen todavía más negros debido a que éste mata en duelo al hermano de la raptada. Siguiendo a Zorrilla escribió un drama Carlos Fernández Shaw (1908).

El argumento experimentó un nuevo desarrollo con el neorromanticismo. Tremenda y horriblemente desfigurado resurgió con M. Maeterlinck (*Sœur Béatrice*, 1901). Impura de cuerpo y alma, infanticida, vuelve al convento después de veinticinco años, y, al darse cuenta del milagro, pierde el sentido y muere sin poder dar explicación de lo ocurrido; la imagen de la Virgen, que había desaparecido mientras María hizo de portera, vuelve a ocupar su sitio. En el *Mirakel* de K. Vollmoeller (1911), durante unas fiestas de mayo la monja es fascinada por un diabólico juglar, que predispone así su ánimo para que sea seducida por un caballero, pese a que la Virgen se ponga en la puerta para impedir el paso. Y sólo al coger la Virgen en brazos al hijo de la monja, le resulta posible a esta perdida recuperar su antiguo

puesto. El motivo de la imagen de la Virgen, que desaparece y luego vuelve a su sitio, utilizado por Maeterlinck, se da también en A. Anderson (*Vallis gratiae*, drama, 1923), en cuya obra la monja muere también a su regreso; igualmente usa ese recurso H. Teirlinck (*Ik dien, een spel... bedrijven ter verheerlijking van Zusder Beatrijs*, 1923), que prácticamente reúne en su obra todos los motivos hasta ahora tratados. En cambio, H. Unger (*Wunder um Beatrice*, 1926) ha ampliado el argumento con un motivo hasta ahora ausente: la maternidad y su correspondiente sentimiento. Beatrix, que tras la muerte de su hijo había vuelto al convento, es acusada por su infiel seductor, que es ateo, y, en consecuencia, es expulsada. Entonces, por una orden de la Virgen, el niño resucita.

H. Watenphul, *Die Geschichte der Marienlegende von Beatrix der Küsterin*, tesis, Göttingen, 1904.

**Becket, Tomás.** Ver **Tomás, Becket**.

**Belén, Infanticidio de.** Ver **Herodes y Mariamna**.

**Belisario.** — La historia del general bizantino Belisario († 565) que derrotó a los persas, a los vándalos y al rey ostrogodo Vitiges, y rechazando la rebelión de Nica salvó el imperio y el trono para el emperador Justiniano, fue transmitida incompleta por Procopio de Cesarea y por el sucesor de éste, Agatias, debido a que ambos historiadores fallecieron antes que Belisario. Belisario es descrito por éstos como hombre sin tacha, pero débil y dominado por un amor excesivo a su indigna mujer, Antonia, amiga de la emperatriz Teodora; era fiel al emperador, aunque éste sólo le correspondía con su desconfianza; no le apoyó en la campaña contra Totila y le hizo caer repetidamente en desgracia. Malalas, coetáneo también de Belisario, amplió estos informes, narrando cómo éste fue acusado de participar en una conjura y le fueron confiscados sus bienes después de su muerte.

Las leyendas acerca de la muerte poco clara del gran hombre fueron fijándose, a lo largo de cinco centurias, en la fórmula que aparece por vez primera en la *Patriates poleos* (h. 1100): por orden de Justiniano, Belisario fue privado de la vista y vivió como mendigo sentado en una de las plazas de Bizancio; los transeúntes le echaban monedas en una olla. Este motivo encontró

eco en tres narraciones griegas, en verso, de los siglos XV y XVI, dependientes unas de otras. La historia de la vida de Belisario, completada de este modo, llegó a Italia en el Renacimiento y fue tenida aquí por verdad histórica.

El argumento, uno de los mejores ejemplos del tema sobre la subida y la caída de un gran hombre, ofrece en su transcurso de gran alcance, pero de perfecta unidad temática, la mejor base para una epopeya heroica o para una novela histórica. Debido a la imagen impresionante del mendigo ciego añadida por la leyenda, la figura de Belisario se convirtió en símbolo de la fugacidad de la dicha y —con visión cristiana, como \*Job— en un ejemplo de la vanidad de la grandeza terrena. Debido a que la caída del héroe no nace ni de una culpa, ni del enfrentamiento de fuerzas opuestas, sino que es provocada exclusivamente por oscuras intrigas, falta aquí una dialéctica típicamente dramática. A pesar de su actuación como general, en relación con la acción interior, Belisario es un héroe absolutamente pasivo.

Por esto fue posible que, en la primera gran realización literaria, la epopeya nacional basada en Homero del italiano Giangiorgio Trissino, *L'Italia liberata dai Goti* (1547-1548), Belisario apareciese como hombre débil, cuya falta de decisión resultaba de una comicidad no buscada. Esto contribuyó no poco al fracaso de la obra. El drama, de marcado acento cristiano, necesitaba para la caída del héroe también una culpa: en el drama jesuítico de Jakob Bidermann (1607), Belisario se convierte en culpable del destierro del Papa en parte por debilidad, en parte debido a una intriga; la fugacidad de la grandeza terrena, aludida ya en la caída del rey vándalo Gelimer, es demostrada con gran tensión dramática en los dos actos finales, que nos muestran el conflicto y la culpa y finalmente la penitencia del mendigo ciego, habiendo sido los tres primeros actos dedicados a celebrar la gloria y los grandes hechos de Belisario. Un paso más hacia la severa tragedia clasicista lo constituyó la obra de Scipio Francucci Aretino (1620), quien inició la acción después de la falta de Belisario contra el Papa, y además convirtió la auténtica acción dramática en una intriga amorosa que gira alrededor del hijo de Belisario y, finalmente, lleva a la muerte inevitable del general. Siguiendo la temática del teatro español, Mira de Amescua,

en su *Ejemplo mayor de la desdicha, y capitán Belisario* (1625), convierte a Belisario en el héroe de una intriga erótica en lugar de una intriga política. En la alusión de Procopio a la relación de Belisario con su esposa hubiese existido un punto de partida para un conflicto trágico; Mira de Amescua convirtió a Teodora en la instigadora de la intriga: Belisario había rechazado el amor de Teodora y la despreciada consigue, después de varios intentos de asesinato, despertar la envidia y el odio del emperador hacia Belisario. J. de Rotrou (1643) y Carlo Goldoni (1734) siguieron al español en la motivación y en el transcurso de la acción del argumento. En una acción de intriga de este tipo, Belisario había necesariamente de aparecer como el héroe noble, estoico en el sufrimiento y pasivo, y así el argumento pudo incorporarse maravillosamente a numerosas dramatizaciones italianas, francesas, inglesas y alemanas dentro del esquema de la tragedia de mártir barroca. En el drama de H. Shirley *The Martyr'd Souldier* (1638), que se aparta casi totalmente de los hechos históricos, Belisario se ha convertido prácticamente en mártir de la fe cristiana. Con el cambio de exigencias, respecto al drama, en el siglo XVIII desaparecieron las dramatizaciones del argumento. Un epígono muy tardío fue la «tragedia romántica», entonces bastante famosa, de Eduard v. Schenk (1823), que, al gusto de la época, convirtió el estoicismo en sentimentalismo, resultando significativo que sirviese de base al libreto de la ópera de Donizetti (1835). Apoyó la intriga de Antonia en una culpa de Belisario: éste, para impedir el cumplimiento de un oráculo, había hecho matar a su propio hijo recién nacido. Antes de V. Schenk, J.-F. Marmontel había convertido el destino de Belisario, con mayor éxito, en el tema de una novela sensiblera y moralizante (1767); aquí el héroe ciego imparte, sin saber de quién se trata, al emperador arrepentido largas enseñanzas sobre el gobierno liberal, la tolerancia y otros temas favoritos de la Ilustración y es llevado finalmente por Justiniano como consejero a la corte. En el siglo XX existen algunas adaptaciones del argumento, muy tentador desde el ángulo histórico-cultural, que siguen a esta primera versión novelada, pero adaptándose a las exigencias de la novela histórica moderna (M. Pratesi, 1921; R. Graves, *Count Belisarius*, 1938). La falta de elementos dramáticos y baladescos ha hecho que el argumento

se haya limitado dentro de la lírica al ámbito elegíaco (Quevedo, H. W. Longfellow).

N. Lebermann, *Belisar in der Literatur der romanischen und germanischen Nationen*, tesis, Heidelberg, 1899.

**Berenice.**—Berenice (nacida hacia 28 d. de C.) era la hija de Herodes Agripa, más tarde rey de Judea; fue casada a los trece años con su tío Herodes, rey de Calcis, y vivió tras la muerte de éste al lado de su hermano Agripa, que fue destinado por Roma como sucesor en Calcis y más tarde fue hecho rey en Cesarea Paneas. El rey de Calcis tenía el privilegio de nombrar al sumo sacerdote de Jerusalén y Berenice parecía haberse hecho ilusiones acerca del poder en Jerusalén, que después de la muerte de su padre era ejercido por los procuradores romanos. En cualquier caso, en la primera rebelión nacional judía contra el procurador Floro, adoptó el papel de nacionalista y rigió, junto con su hermano, los destinos de la ciudad hasta que fue expulsada por el movimiento fanático de los zelotas. Pronto Berenice ganó la confianza del nuevo enviado de Roma a Palestina, Vespasiano, y del hijo de éste, Tito, con el que tuvo relaciones amorosas. Cuando la conquista de Jerusalén (70) por éste, puso fin a todas las esperanzas nacionalistas judías, pensó quizá en reinar, como una segunda reina Ester, al lado del hijo del emperador, doce años más joven que ella. Le siguió a Roma y actuó como esposa suya, a pesar de no estar unida a él por *justae nuptiae*, posición a la que los romanos ponían muchos reparos. Debido a su transformación de un hombre vicioso y tirano en un emperador humanitario, seguidor del ideal estoico, al subir al poder Tito la desterró, según otras fuentes, ya mucho antes, y rechazó sus tentativas de acercamiento. El destino de Berenice después del regreso a Oriente es desconocido.

Es posible que el *Libro de Judit* se escribiese durante el sitio de Jerusalén, y la historia de libre invención sobre \*Judit, que se entrega al general enemigo, sólo con objeto de matarle y librar así a su patria, exprese quizá una esperanza de los patriotas judíos. Berenice no correspondió a este ideal. Tampoco se convirtió en una \*Ester. La era barroca y clasicista, que redescubrió el argumento, dejó a un lado el elemento nacionalista, viendo sólo la etapa final de una vida agitada, la mujer abandonada por razones de Estado, y comparó

su destino con el de \*Dido y \*Medea, pero presentando a Berenice no como desesperada y vengativa, sino como amante generosa.

Berenice aparece por primera vez en la literatura moderna como título de la novela fragmentaria heroico-galante de J.-R. de Segrais (1648/1649): no ama a Tito, sino a un príncipe oriental, y tiene que defenderse de la persecución del hermano de Tito, Domiciano, que al fin la rapta. Como personaje de escena la utilizó J. Magnon en su obra *Tite* (1660): el emperador Tito, que, a pesar de su secreto amor por la nunca olvidada Berenice, desea casarse con la romana Mucia por razones de Estado, acaba casándose con Berenice, que le ha seguido vestida de hombre. P. Corneille se inspiró en Magnon (*Tite et Bérénice*, 1670) concentrando toda la fuerza del argumento en la lucha de las dos mujeres rivales, la romana Domicia, ambiciosa y sin escrúpulos, y la amante generosa, Berenice. Berenice renuncia a vivir al lado de Tito, pero está segura de que nadie podrá reemplazarla en su corazón. La *Bérénice* de Racine, aparecida en el mismo año, fue escrita probablemente para competir con Corneille. Aquí sólo aparecen tres personas al estilo netamente clasicista; domina la escena el tema de la mujer rechazada, destrozada de dolor, que logra alcanzar la resignación y el culto solitario a un amor traicionado. Esta famosa versión fue la inspiradora del drama del inglés Th. Otway (*Titus and Berenice*, 1677) y de cerca de 15 óperas, cuyos libretos se ajustan con mayor o menor precisión a Racine (N. A. Porpora, 1710; G. M. Orlandini, 1725; F. Araja, 1730; G. F. Händel, 1737; B. Galuppi, 1741; N. Piccini, 1764; M. Vento, 1765, y G. Rust, 1786).

A principios del siglo xx el argumento surge de nuevo en Francia. Como heredero del clasicismo francés tenemos a A. du Bois (1911), que fundamentó el conflicto en el ideal pacifista judío y la tradición guerrera de Roma. Como drama amoroso lo vuelve a recoger A. Magnard (1911): Berenice se aparta de Tito voluntariamente; al darse cuenta de que no la ama incondicionalmente, prefiere ver destruida su felicidad que rebajado su amor. El elemento utilizado aquí del sacrificio del pelo es extraño y forma parte de la historia de Berenice de Cirene.

E. Mireaux, *La Reine Bérénice*, Paris, 1951.

**Bernardo del Carpio.** Ver Roldán.

**Bernauer, Inés.** — La historia de amor del joven Alberto III de Baviera-Munich y la hija del barbero de Augsburg, Inés Bernauer, narrada primero en los *Annales Hirsauenses* (1514) de J. Tritheim y en la *Chronica der Stadt Augspurg* (1515) de Werlichius y más tarde en *Geschichte des grossen Herzogtums Bayern* de J. H. v. Falkenstein (1763), da a entender que el duque convenció a su amante para contraer matrimonio secreto, y que el padre, el duque Ernesto, quiso deshacer esta unión, pero no fue obedecido. Durante un torneo celebrado en Ratisbona en 1434, Alberto fue rechazado a causa de esta unión e insultado y atacado. El duque Ernesto no intervino hasta después de la muerte de su hermano y corregente Guillermo: hizo que, en ausencia de Alberto, Inés fuese hecha prisionera en Straubing en 1435, juzgada, y a pesar de no haber aceptado la competencia de los jueces para juzgarla, condenada a ser ahogada en el Danubio. Alberto, en venganza, se alió con el duque de Baviera-Ingolstadt, pero más tarde se reconcilió con el padre y se casó, según el deseo de éste, con Ana de Brunsvick.

El argumento de Inés Bernauer pertenece a los numerosos casos en los que el elemento de la relación amorosa ilegítima de un noble o rey se concreta en un caso histórico. Tiene el encanto romanesco del gran amor no convencional, de la belleza y la inocencia perseguidas por el mundo entero, de la fidelidad hasta la muerte. Estos rasgos podrían ser explotados por una balada o narración, pero la fantasía de los escritores, sobre todo de los dramaturgos, ha prendido menos en la historia de amor, que en la reconciliación de Alberto con su padre, el asesino de su esposa. Este paso parecía incomprensible y falso dentro de la lógica de la historia de amor; su aclaración o rectificación literaria fue la auténtica tarea de los adaptadores del argumento de Inés Bernauer.

Hofmann von Hofmannswaldau, el descubridor literario del argumento, se limitó al componente del trágico amor al incorporar a un «duque sin nombre y a Inés Bernin» a las grandes parejas de enamorados de sus *Heldenbriefe* (1673); todo lo que quedaba fuera de la historia de amor tampoco podía interesarle dentro del marco de su tema. Pero ya la canción popular (citada por Ladislaus Sunthenius, siglo XVI, y conservada en una versión del siglo XVIII) eludía el tema de la reconciliación, dando

al conflicto un final que ni ponía en duda posteriormente las relaciones entre Alberto e Inés, ni gravaba demasiado la problemática entre Alberto y su padre: Alberto combate contra su padre, pero éste muere ya «al tercer día» de la batalla.

El argumento ganó nueva actualidad en la época de las juventudes literarias del «Sturm und Drang», cuando la diferencia de clases se convirtió en el elemento trágico favorito y el traje medieval en el adorno preferido del drama y la novela. Paul v. Stetten lo adaptó en 1767 en una «historia caballeresca» y fue definitiva la dramatización de J. A. v. Törring como «espectáculo patriótico» en 1780. Lo mismo que Alberto, Törring, mientras escribía, pasó de la lucha contra los prejuicios sociales al reconocimiento de un «orden indestructible»; Inés tenía que morir como «víctima del Estado». Sin embargo no se atrevió a cargar el hecho al duque Ernesto como encarnación del Estado, sino que intercaló una intriga. Según este autor, no es Alberto el que es deshonrado ante las cercas del torneo de Ratisbona, sino el vizconde de Straubing, que con este motivo se convierte en enemigo de aquél y mata a Inés por venganza personal. De este modo se hace posible la reconciliación del duque anciano con el joven para bien del Estado bávaro.

Este camino de la motivación doble, por razón de Estado y por intriga, fue seguido también por Melchior Meyr (*Herzog Albrecht*, 1862), conocido como rival de Heibel; el más primitivo, el de pura intriga, fue intentado por Adolf Böttger (*Agnes Bernauer*, 1845). Eludieron el problema de reconciliación F. C. Honcamp (1847), que hizo morir al duque Ernesto, el mismo día de la ejecución, de un ataque al corazón; Carl Theodor Traiteur (*Albrecht der Dritte von Bayern*, opereta, 1781), en el que Inés acaba suicidándose, y H. Schiff, en cuya «novela corta dialogada» basada en Törring, Alberto cae muerto junto al cadáver de Inés (*Agnes Bernauerin*, 1831). En Julius Körner (1821), el anciano duque queda completamente destrozado después de su acción y de este modo logra el perdón del hijo; la «gran ópera» *Agnes* de A. Ewald (música de Krebs, 1833) nos ofrece incluso un «happy-end»: salvación de la amada y reconciliación entre padre e hijo.

Es significativa para la problemática la lucha de casi treinta años con el argumento librada por Otto Ludwig (1835-1864), que

puede comprobarse en varios proyectos y comienzos de su *Engel von Augsburg*. La reconciliación del esposo con el asesino, transmitida por la historia, le resultaba tan increíble, que fue a caer en un elemento totalmente extraño al argumento, la destrucción interna del matrimonio, y con el tiempo fue dándole cada vez mayor base psicológica. Primero lo intentó por medio de un intrigante, tomado de la intriga de Yago y del argumento de \*Genoveva, el cançiller Weissenbeck, que destruye la confianza de Alberto en Inés, de forma que Alberto se convierte en cómplice de la muerte de ésta. Más tarde trasladó las causas de esta desconfianza a los propios caracteres de los dos amantes, de forma que ninguno de los dos quedó «sin culpa». Después del fracaso de este intento de Ludwig de convertir el argumento en una tragedia matrimonial, anulando su esencia política, siguió más tarde el camino opuesto, dejando intacta la historia de amor, pero cambiando el final y atribuyendo a Alberto el fin trágico adecuado: el duque debía morir en combate contra su padre.

La solución hasta ahora más consecuente y convincente ha sido la de Hebbel en su «tragedia alemana» *Agnes Bernauer* (1855). Interpretó el destino de Inés como «tragedia de la necesidad absoluta»: su extraordinaria belleza pone en peligro el equilibrio del orden social, su matrimonio, la sucesión de Baviera. Muere honrada y llorada por todos, incluso por sus enemigos, como víctima del Estado. Para convencer a su hijo de esta necesidad ineludible y al mismo tiempo purificarse a sí mismo, que como hombre de Estado tuvo que actuar oportunamente, pero como hombre se convirtió en un criminal, el duque Ernesto abdica y se retira a un monasterio.

Mientras que la dramatización de Hebbel puede decirse que había nacido hasta cierto punto del descontento con la versión de Törring, la solución de M. Greif (1894) muy pensada y satisfactoria, pero al fin de una facilidad fuera de lugar, resultó de una hábil suma de todos los motivos hasta ahora ensayados: de entrada son introducidos dos intrigantes —el vizconde y un pretendiente rechazado—; a la pareja de amantes se le atribuye una cierta dosis de culpa en su propio destino, y, finalmente, la aproximación entre padre e hijo se justifica con la carta de despedida de Inés, en la que ella misma ruega al amado que se reconcilie con el destrozado y arrepentido

duque Ernesto. Mientras que aquí se llevó hasta el último extremo la penetración dramática lógica, Carl Orff, en cambio, en su ópera *Die Bernauerin* (1946), retrocedió una vez más al carácter básico baladresco del argumento y tomó también de ahí la solución de la muerte prematura del duque Ernesto. Intentos de incorporar el aspecto demoníaco ambiental del argumento de Inés, habían sido hechos ya por Otto Ludwig en su balada basada en la canción popular y por Agnes Miegel en un poema visionario dialogado.

J. Petri, *Der Agnes-Bernauer-Stoff im deutschen Drama*, tesis, Rostock, 1892; B. Golz, «Hebbels *Agnes Bernauer*» (en Golz, *Die Wandlungen literarischer Motive*), 1920; H. Meyer-Benfey, *Hebbels Agnes Bernauer*, 1931; H. Schlappinger, «Agnes Bernauer im Volkslied» (*Jahresber. d. hist. Vereins f. Straubing*), 1934; W. Leuschner-Meschke, *Das unvollendete dramatische Lebenswerk eines Epikers. Otto Ludwigs dichterische Gestaltungen und Gestaltungsabsichten des Agnes-Bernauer-Stoffes*, 1958.

**Berta.** — El biógrafo Eginardo dejó sumida en la oscuridad la juventud de \*Carlo-magno, que según los datos tradicionales debió nacer antes del matrimonio de Pipino con la madre de Carlos, Berta. La invención de una historia de juventud (*Karlmeinet*) en la que intervienen dos hermanastros de Carlos, exigió una modificación de la historia del matrimonio de los padres. Según la leyenda de Berta nacida de este modo, Pipino pretendió a «Berta la de los pies grandes», hija de \*Flores y Blancaflor; la novia fue desde Hungría al país de los francos; la víspera de la boda, el aya infundió a la inexperta princesa tal terror de Pipino, que accedió a que la hija del aya, que tenía un gran parecido con ella, ocupase su puesto. Pero cuando al día siguiente, según lo convenido, quiso cambiar el puesto con la criada, ésta se hirió una pierna con un puñal y acusó a la supuesta criada de intentar asesinarla. La asombrada Berta fue expulsada de palacio y el rey dio orden de matarla, pero sus verdugos se compadecieron y la abandonaron en medio del bosque; fue acogida por gentes humildes y vivió dedicada a trabajos manuales. La falsa Berta dio dos hijos al rey, pero se hizo tan odiosa al pueblo por su dureza, que la madre de la verdadera Berta se puso en camino preocupada, penetró en la cámara de la reina, que simulaba estar enferma, y pudo comprobar por el tamaño de los pies, que aquélla no era su hija; el aya y su hija fueron castigadas y Blanca-

flor regresó a Hungría. Después de muchos años, el rey encontró a Berta, durante una cacería, en el bosque, se enamoró de ella y pasó con ella una noche, enterándose después, tras algunas investigaciones de que era su esposa legítima.

La leyenda de Berta conservada en unas veinte versiones —la primera bastante detallada en la *Chronique Saintongeaise* (prim. mit. s. XIII) y la de mayor valor artístico en el poema épico del brabantino Adenet le Roi *Berte au grans pies* (h. 1275)— ofrece ya en su círculo de expansión francés numerosas variantes pequeñas; las versiones italianas y españolas, pero sobre todo las alemanas, se separan aún más. En estas variantes no se trata de adornos y añadidos, sino de diferencias en la motivación de la totalidad de la fábula, con lo cual el argumento presenta problemas tanto estéticos como histórico-legendarios. Es común a todas las versiones el abandono en el bosque de la verdadera novia, la sustitución por una falsa, el descubrimiento por el esposo, el nacimiento o, por lo menos, la concepción de un hijo en la pobreza. Las versiones románicas tienen en común además el elemento del parecido de las dos jóvenes, que sólo se distinguen por el tamaño de sus pies, y con ello se hace posible el engaño del rey, que conocía a su novia, y el repudio ordenado por éste. En las versiones italianas, que tienen un claro carácter secundario, es la misma Berta quien propone el cambio, porque está muy cansada (versión franco-italiana, s. XIV) o porque siente horror de Pipino (*Reali di Francia*, h. 1370). Las versiones alemanas (*Chronicon Weihestephanense*, med. s. XV; *Chronica Bremensis*, 1463; Ulrich Füetrer, *Chronik von Bayern*, 1478-1481) sitúan la sustitución de la princesa por la criada ya en el momento del viaje; la princesa es obligada por la criada a cambiar con ella sus vestidos y es abandonada después en el bosque. Pipino no llega siquiera a conocerla; falta el elemento del parecido y el de los pies grandes. La niñez de Carlos descrita aquí es una imitación de la leyenda de Pilatos. Del mismo modo que la motivación del engaño, varía también la del descubrimiento. La inclusión de la noche de amor tras el descubrimiento de la falsa Berta, hizo que en algunas versiones fuese necesario un segundo viaje de Blancaflor a efectos de identificación de la nueva reina; la inclusión de la escena de amor antes del descubrimiento de la falsa reina, es decir,

una infidelidad del rey hacia su mujer, si se quería conservar intacto el efecto de la escena del descubrimiento de Blancaflor, tenía que conducir a que la verdadera Berta silenciase su origen y el rey ocultase o incluso olvidase su aventura amorosa. Varía mucho también el comportamiento de Berta ante los requerimientos del rey: mientras que en las versiones francesas, sobre todo en la de Adenet, intenta defender su honra, en las versiones italianas y alemanas, accede fácilmente a los deseos del rey.

Se hace patente que la tradición está llena de contradicciones, sobre todo en lo que se refiere a la causa del engaño. ¿Se trata de una aversión —quizá sugerida— de la joven hacia el novio o de una exclusión violenta de la princesa por las criadas y sus ayudantes? ¿La versión original se alimentaba del recuerdo de los defectos físicos de Pipino «el pequeño», y la versión aparentemente sin ligazón de Adenet conservaba, aunque adornado poéticamente, el auténtico núcleo, o debemos buscar el origen en la fábula sencilla del noble príncipe y la inocente princesa engañados por una mala criada, como en el *Cuento de la Joven de los Gansos*? La decisión habrá que tomarla, mientras no surjan versiones más antiguas, según se vea el argumento como concreción de lo general en la excepción, es decir, como una nueva fundamentación de una vieja fábula basada en hechos históricos, o como generalización de la excepción, como desaparición gradual de lo específico. La proximidad del argumento a las fábulas de los cuentos es bien patente por su parentesco con *Blancanieves* y el traslado, característico en la estructura de los cuentos, de la totalidad del episodio del bosque a la leyenda de la reina \*Sibila. De la combinación del argumento de Berta y del de Sibila surgió la novela *Von der unschuldigen Königin von Frankreich*, que, a su vez, es la base argumental de la leyenda de \*Genoveva.

La riqueza de tensiones del argumento hizo que fuese muy pronto llevado al teatro en el *Miracle de Berthe* (princ. s. XV), que está basado en Adenet y es el único drama medieval que se conserva en torno a la leyenda carolingia. Novelas en prosa francesa (princ. s. XV), italianas (Rafael Marmora, fin. s. XIV) y españolas (Antonio de Eslava, *Noches de invierno*, 1609) y libros populares alemanes dan prueba de su ininterrumpida

popularidad. El gusto de las centurias posteriores tropezó con la inverosimilitud del trueque, además el argumento bertiano se fundió en parte con el de Genoveva. Se produjeron débiles intentos de renovación, en la ligera variante italiana, en el drama del siglo XVIII (Dorat, *Adeläide de Hongrie y Les deux reines*; Pleinchesne, *Berthe*, comedia pastoril) y, en la variante sentimental-foide, en la literatura alemana del siglo XIX (Fouqué, *Karls des Grossen Geburt und Jugendjahre*, 1816; K. Simrock, *Bertha die Spinnerin*, 1845; O. F. Gruppe, *Königin Bertha*, 1848; J. K. Maurer, *Bertha*, poema épico, 1871).

J. Reinhold, «Über die verschiedenen Fassungen der Bertasage» (Zs. f. roman. Philologie, 35), 1911; A. Memmer, *Die altfranzösische Bertasage und das Volksmärchen*, 1935.

**Blanca da Bassano.** Ver Ezzelino da Romano.

**Billy el Niño.**—Este nombre se atribuye a William H. Bonney, nacido en 1859 en Nueva York y criado en Nuevo Méjico, que ya a los doce años había asesinado a un hombre, a uno que había ofendido a su madre, y que, antes de que a finales de los años setenta fuese conocido en la guerra civil del Condado de Lincoln como Billy el Niño, había cargado ya nueve asesinatos sobre su conciencia. En esta guerra, en la que el granjero a cuyo servicio estaba Billy como «cowboy» fue asesinado, sus salvajes instintos se desahogaron en brutalidades organizadas y totalmente faltas de escrúpulos, que no abandonó tampoco al finalizar la guerra. Vivió como cuatrero y proscrito y consiguió escapar de la justicia durante mucho tiempo por su osadía, su sangre fría y su dominio del caballo y de las armas. En 1881 el sheriff encargado de su persecución le esperó oculto en una habitación oscura y le mató. Billy alcanzó la edad de veintitún años y había matado a veintiuna personas.

Billy el Niño pertenece, como \*Robin Hood, el \*Hiesel bávaro o el \*Posadero del Sol, a los personajes proscritos que han sido incorporados a la literatura, pero supe- ra a todos en sangre fría y falta de escrúpulos. Aun así se le atribuyeron ya en vida algunos rasgos más simpáticos, que le convirtieron en un hombre siempre sonriente, caballeroso y fiel, que tenía un gran atractivo para las mujeres; y se dice que fue por una joven por lo que cayó en poder de sus perseguidores. Y hay quien afirma

que las muchachas de Nuevo Méjico cantan hoy todavía canciones en su honor acompañándose con la guitarra. Se convirtió en el símbolo del vaquero eternamente joven, que continuamente hacía jugarretas a la muerte, hasta que se atrevió a confiar en un «happy-end» de su lucha y fue entonces cuando la muerte pudo engañarle a su vez. También se ha hablado de un pacto con el demonio.

Los numerosos libros juveniles, novelas policíacas y del Oeste, tebeos y películas nacidos alrededor de esta figura se basan en general en cuatro versiones serias. En el libro de Ash Upson *The Authentic Life of Billy the Kid*, aparecido ya en 1882, Billy ya no es un asesino, sino un caballero andante elegante, protector de los pobres y oprimidos. E. Hough (*The Story of the Outlaw*, 1907) cargó aún más el acento sobre la maldad y con ello aumentó el tétrico brillo de su personalidad. Ch. Siringo (*A Lonestar Cowboy*, 1919; *History of Billy the Kid*, 1920) rodeó a la figura de un romanticismo vaqueril sentimental, que se conserva también en la *Saga of Billy the Kid* de W. N. Burns (1926); partiendo de una causa de fidelidad, el autor intenta agrandar hasta el mito la figura del delincuente juvenil.

A. Adler, «Billy the Kid: A Case Study in Epic Origins», (*Western Folklore*, 10), 1951; J. C. Dykes, *Billy the Kid: The Bibliography of a Legend*, Albuquerque, 1952; M. W. Fishwick, «Billy the Kid, Faust in America, The Making of a Legend» (*Saturday Review of Literature*, 35), 1952.

**Blanca de Borbón.** Ver Pedro el Cruel.

**Blancaflor.** Ver Flores y Blancaflor.

**Bockelson, Jan.** Ver Johann von Leyden.

**Bolena, Ana.**—Ana Bolena (1507-1536) fue, después de su hermana María, la concubina del rey de Inglaterra Enrique VIII, quien con la esperanza de un heredero se casó con ella en secreto en 1533, y al no recibir autorización papal para el divorcio de Catalina de Aragón procedió a la anulación por su cuenta, lo que condujo a la separación de la Iglesia de Inglaterra de la de Roma. En la caída de la nueva reina colaboraron tanto envidias personales como el partido católico, quienes encontraron muy propicio al rey tras la desilusión del nacimiento de una niña, la que más tarde fue reina Isabel, y sus nuevos amoríos con



Juana Seymour. La intrigante máxima fue la vizcondesa de Roquefort, la mujer del hermano de Ana, que la acusó de adulterio con el chambelán Enrique Norris y otros nobles e incluso de trato incestuoso con el vizconde de Roquefort. Cuando, con ocasión de un torneo, Ana dejó caer un pañuelo, el rey lo interpretó como una señal amorosa y ordenó fuese encarcelada. Tanto ella como su hermano y todos los demás nobles, de los cuales sólo uno reconoció, al ser martirizado, sus relaciones con Ana, fueron decapitados; el juicio fue presidido por el católico Norfolk, tío de Ana.

El destino de Ana Bolena es el más ruidoso entre los de las mujeres de Enrique VIII y el que ha sido tratado más frecuentemente por la literatura. Tanto su extraordinario ascenso, unido a un cambio de la Constitución, decisivo para la historia de Inglaterra, como su repentino y sangriento fin, son justificación sobrada para ello, y el hecho de que Ana fuese la madre de la reina \*Isabel ha contribuido a aumentar el interés. Si se enfoca el tema desde el alejamiento de los esposos y de la muerte de Ana, parece más indicado para una balada o un cuento que para una novela, para la que resultaría demasiado estrecho, o para una tragedia, para la que carecería de dramatismo. La mayoría de las dramatizaciones del argumento no vieron que la inocencia paciente, indefensa y pasiva, encarnada por Ana, es un argumento muy sentimental, pero totalmente falto de elemento trágico. Si las acusaciones eran ciertas, se trataba de adulterio simple y llanamente, si por el contrario eran calumnias inventadas, como parece haber ocurrido, y como suponen también la mayoría de los autores, entonces se trataba de una intriga, o de un acto de hipocresía y tiranía. El motivo de incesto se ha utilizado siempre como intriga, pero jamás ha sido discutido seriamente. Ana no sufre, como \*Genoveva, por su pureza, sino a pesar de su pureza, y su adorable ingenuidad no le da, por otro lado, el peso de una \*María Estuardo. De los dos protagonistas resulta, en el fondo, Enrique, cuyas relaciones con las mujeres han sido tratadas con frecuencia también humorísticamente (Ph. Lindsay, *Here Cometh the King*, novela, 1933; M. J. Krück, *Die sechs Frauen Heinrichs VIII*, novela, 1937; Ch. Feiler, *Die sechste Frau*, drama, 1939; H. Gressieker, *Heinrich der Achte und seine Frauen*, drama, 1957), la figura más interesante. La cosa cambia cuando la acentua-

ción está en el encumbramiento de Ana y se ve en su acceso al trono el resultado de su ambición o de sus intenciones políticas.

Después que Calderón en *La Cisma de Inglaterra* condena a Ana desde el punto de vista católico, terminando su drama con la subida al trono de la católica María, hija de la princesa española Catalina, fue John Banks quien en su *Virtue Betrayed or Anne Bullen* (1682) sentó la pauta para la mayoría de los dramas sobre Ana Bolena también en los siglos posteriores; el argumento en su calidad específica está concebido aquí como drama de mártir. La época del teatro sentimental tuvo una tendencia parecida: P. Weidmann (*Anna Boulén*, 1771) convierte a la reina, y no menos al rey, en víctimas de intrigantes calumniadores, si bien es cierto que Enrique recibe con gusto la acusación de incesto, pues con el hermano de Ana puede al mismo tiempo destruir al amante de Juana Seymour. Intenta reparar nombrando a Isabel su heredera. En *Anna Boleyn, Königin von England* (1791) de F. J. H. v. Soden, se atribuye totalmente a lady Roquefort la actividad y la culpa. Soden introdujo el motivo, de gran efecto, del amante de la juventud, Norris, al que Ana renunció porque no supo resistirse al rey. El actor J. Korompey llegó incluso a cambiar el final de Soden en un «happy-end» (1792), en el que los acusados son salvados por un oficial y los esposos reales se reconcilian. En el fragmento del joven Tieck y de su amigo Schmohl (1792) puede observarse mayor profundidad psicológica del rey a pesar de dominar la intriga; la caída de Ana es provocada por el descubrimiento del amor de Norris a la reina y del proyecto de huida de los amantes. También en E. H. Gehe (1824) el amante de la juventud, Norris, al que abandonó embriagada por el poder de la majestad, y con quien se encuentra antes de la muerte, es el elemento motor. A partir de W. Waiblinger (1829) la intriga cedió el sitio a la tragedia de carácter. Enrique es un hombre indefenso entregado a sus pasiones, al que la nueva pasión impulsa a matar a Ana. En la ópera en dos actos de F. Romani/G. Donizetti (*Anna Bolena*, 1830), cuando empieza la obra ha seducido ya Enrique a Juana Seymour y ha dejado a Ana; una disputa del músico Smeton con el antiguo amante de juventud de Ana, Percy, que discuten sobre ese amor precisamente, le basta al rey para acusar a la inocente Ana. F. A. Winderfield (1872) atri-

buyó no sólo al rey sino también a Ana una pasión sin freno; Ana ama a Norris y tiene plena conciencia de haber provocado su caída y de merecerla. Ya en E. Marschner (*König Heinrich VIII und Anna Boleyn*, 1831), que vio la culpa de Ana en su conspiración con los protestantes, se hizo visible la acumulación de motivos y la fluctuación de unos motivos a otros, que más tarde dominaron en los dramas de A. v. Maltitz (1860) y Carmen Sylva/Mite Kremnitz (Ps Dito und Idem, 1886) y que finalmente en Eugenie Engelhardt (1887) condujeron a la recaída en el teatro de intriga. La postura sentimental que caracteriza la obra de A. v. Maltitz y a las dos dramaturgas femeninas, y que relacionó el destino de Ana con los problemas de los derechos de la mujer, es la que influye en las novelas escritas también por autores femeninos del posterior siglo XIX (L. M. Condesa de Robiano, 1867; Nanny v. Hof, *Krone und Kerker*, 1887), así como la novela histórica de W. H. Ainsworth *Windsor Castle* (1843) y la ópera de Saint-Saëns *Henri VIII* (libreto de A. Sylvestre/L. Détrouy, 1883). En el drama de C. v. Blücher (1890) se ha llevado a tal extremo el «ennoblecimiento» de Ana, que ésta se defiende del cortejo del rey, sin tener ningún compromiso respecto al amante de su juventud, Percy, y por otro lado tiene enteramente libre el acceso al trono sin remordimientos, ya que Catalina, contra toda realidad histórica, muere antes del matrimonio de Ana.

Sin embargo, la literatura contemporánea parece haber encontrado en este argumento atractivos que se hallan fuera del tema de la inocencia engañada y sufriente. El danés Kaj Munk (*Cant*, drama, 1931) colocó el acento en el rey, que disfraza su brutal sensualidad con la capa de la hipocresía ilusoria. H. Rehberg (*Heinrich und Anna*, drama, 1942) dio a la figura de Ana mayor pureza —Ana obliga al rey a convertirla en su legítima esposa, influye en su fuerza creadora—, llevando al rey a convertirse en un monstruo cruel, que sin embargo sufre a causa de su amor. Muy parecido de concepción es también el drama del americano Maxwell Anderson (*Anne of the Thousand Days*, 1949), que está orientado totalmente en el camino de los esposos hacia el acercamiento y la separación: Enrique corteja durante años a Ana, que se entrega a él con la condición de que la convierta en reina. Sólo cuando por su causa se enfrenta con el mundo entero

siente nacer en ella el amor, pero a partir de este momento comienza a morir el amor en él.

J. H. Sussmann, *Anna Boleyn im deutschen Drama*, Wien, 1916.

**Bonaparte.** Ver Napoleón.

**Boris Godunov.** Ver Demetrio.

**Bradamante.** Ver Roldán.

**Bremberger, Leyenda de.** Ver Leyenda del corazón, La.

**Británico.** Ver Nerón.

**Brunilda.** Ver Nibelungos.

**Bruto el Joven.** Ver César.

**Bruto el Mayor.** Ver Lucrecia, Hamlet.

**Buda.** Ver Barlaam y Josafat.

**Buque fantasma, El.** —La leyenda del buque fantasma se halla por primera vez en anotaciones del siglo XIX, pero las versiones literarias no coinciden. La versión escrita en 1821 narra la historia del capitán holandés Van der Decken y de su juramento, transformado en maldición, de continuar sus intentos de rodear el Cabo de Buena Esperanza hasta el día del juicio final, pese a Dios y al Diablo; la aparición de su barco anuncia la desgracia a los barcos que se encuentran con él. La narración de 1841 se refiere a otro marino del siglo XVII, Barend Fokke, y cuenta que el osado y veloz navegante holandés había hecho ya en vida un pacto con el demonio; cuando un día no regresa de su viaje, se cree que, como consecuencia del pacto, estará ahora condenado a no arribar jamás a puerto y cruzar eternamente ante el Cabo de Buena Esperanza. Una versión bretona publicada por A. Jal en 1832 es una mezcla de motivos: el impío capitán continúa el viaje por el Cabo de Buena Esperanza pese a las suplicas de su tripulación, arrojando al mar a uno de los amotinados; una figura sobrenatural se le aparece en una nube para echarle la maldición de navegar eternamente con tempestad y acarrear la desgracia a los navegantes.

El motivo legendario, muy difundido, del buque fantasma anunciante de la desgracia obtuvo con el juramento del holandés y la maldición que le sigue, así como por

su relación con el comercio holandés con las Indias Orientales, su sello especial, que lo sitúa en el siglo XVII. La localización en el Cabo de Buena Esperanza nos da como año del nacimiento de la fábula el 1497, año en que el Cabo fue descubierto, como «terminus post quem», y efectivamente ya la noticia más antigua de la vuelta al Cabo, efectuada por Vasco de Gama, transmitida por Gaspar Correia (*Lendas da India*, med. s. XVI), muestra los brotes de la leyenda del holandés: la continuación del viaje contra la voluntad de la tripulación, la amenaza de echar a los rebeldes al mar; Vasco de Gama da la orden de apresar al piloto, echa todos los mapas por la borda y anuncia que de ahora en adelante Dios será el único timonel. Lo que aquí parece máxima confianza en la Divina Providencia se convierte, en la leyenda, en osadía y pacto diabólico. El informe de uno de los viajeros hallado entretanto, según el cual la vuelta al Cabo transcurrió en realidad sin demasiadas dificultades, demuestra que la adaptación de Correia era ya de tipo legendario. Los cambios de tipo legendario serán probablemente debidos a la impresión que causaron la difícil navegación de Bartolomé Díaz por el Cabo y la muerte de éste durante una travesía posterior. En *Os Lusíadas* de Camoens (1572) aparece ya con rasgos diabólicos la travesía del Cabo de Vasco de Gama: el espíritu del Cabo se levanta amenazador delante del buque anunciando vengarse del descubridor; en la sombría y soberbia personalidad de Vasco de Gama parece estar prefijado ya el carácter del holandés del buque fantasma.

Mientras que la leyenda perdió sus rasgos demoníacos en la tradición popular, adaptándose a las supersticiones generales sobre barcos fantasmas y trasladándose el interés a la aparición del holandés y el efecto que éste producía en los barcos que se encontraban con él, las adaptaciones literarias en cambio, si bien volvieron a colocar en el centro la persona y el destino del holandés, sentimentalizaron el carácter titánico del personaje cincelado en la época de los descubrimientos.

El conocimiento general del motivo del buque fantasma fue renovado por el poema visionario de Coleridge *The Ancient Mariner* (1797) y difundido por el cuento de estilo oriental (*Das Gespensterschiff*, 1825) de Hauf, así como por la novela de Marryat (*The Phantom Ship*, 1839). En *Reisebilder aus Norderney* de Heine (1926) y en su Sa-

lon (1834) los marineros del buque fantasma piden a un barco que se cruza con ellos que les lleve unas cartas; están dirigidas a personas fallecidas hace mucho tiempo y hay que clavarlas en el palo de mesana, para impedir que sean causa de desgracia; el holandés del buque fantasma está condenado a navegar hasta el fin de los tiempos si no encuentra una mujer que le redima con su fidelidad. Este motivo romántico de redención, extraño a la tradición, ha sido convertido por R. Wagner en argumento de su ópera (1843) y adaptado a los contornos transmitidos por Heine: Senta renuncia al amor de su juventud, Erik, y a la felicidad terrena, para poder redimir al desgraciado holandés. El poema épico de J. Wolff (1892) suprimió otra vez el motivo de la redención, pero mezcló en cambio el argumento con rasgos libremente inventados y poco apropiados a su carácter.

W. Golther, «Der Fliegende Holländer in Sage und Dichtung» (en Golther, *Zur dt. Sage und Dichtung*), 1911; G. Kalf, *De Sage van den Vliegenden Hollander, naar Behandeling, Oorsprong en Zin onderzocht*, Zutphen, 1923; R. Engert, *Die Sage vom Fliegenden Holländer*, 1927.

**Byron.**— El autor romántico inglés George Gordon, Lord Byron (1788-1824) no sólo influyó en la mitad del siglo XIX como escritor, sino que por su forma de vida se convirtió en una figura poética legendaria. El individualismo, el amor a la libertad, la ambición de destacar y de gloria, que le impulsaron a criticar la sociedad de Inglaterra, a alistarse en Italia en la sociedad política secreta de los carbonarios y también a la participación en la guerra de liberación griega, donde encontró la muerte, a lo que hay que añadir sus pasiones sin freno frustradas en su amor juvenil por Mary Chaworth, y que le llevaron a un amor incestuoso con su hermanastra Aurora Leigh, a consecuencia del cual hubo de divorciarse y fue repudiado por la sociedad, y que finalmente le condujeron a una unión erótico-espiritual con la joven condesa Guiccioli, todo esto eran rasgos capaces de dar al tema del artista, tan popular en la literatura del siglo XIX, un desarrollo rico en colorido y también en dialéctica dramática.

En Inglaterra, el amigo de Byron, Shelley (*Julian and Maddalo*, 1818), en Alemania Goethe (*An Lord Byron*, 1823), en Francia Lamartine (*L'homme*, 1819) llevaron ya en vida de éste a la poesía la genialidad, la

pasión y la trágica inquietud del poeta. La muerte heroica provocó eco literario en todo el mundo. La vida y las andanzas de Byron hallaron al parecer con esta muerte repentina en el cenit de su carrera un final adecuado (R. Pollok, *The Course of Time*, 1827; E. Barrett-Browning, *Stanzas on the Death of Lord Byron*, 1828; N. Lenau, *König und Dichter*, 1824; W. Müller, 1825; H. Heine, *Child Harold*; A. de Vigny, *Sur la mort de Byron*, 1824; Lamartine, *Le dernier chant du pèlerinage d'Harold*, 1825; J. Lefèvre, *Le Clocher de Saint Marc*, 1825; G. Mellen, *Ode on Byron*, 1826; G. Lunt, *The Grave of Byron*, 1826). La *Épître à Byron* de Lamartine, que compara al poeta con un ángel caído y con un águila, y el símil de Euforión de la segunda parte del *Fausto* de Goethe presentan aspectos muy propios del carácter, ya entonces legendario, y de facetas decisivas de la vida de Byron.

También la verdadera configuración del argumento en géneros literarios comenzó ya en vida de Byron. En primer lugar tenemos la novela de Lady Caroline Lamb *Glenarvon* (1816), que nos presenta, a través del acto de venganza de una amante abandonada, a Byron como un irresistible e infernal demonio, que juega con las mujeres y que finalmente se vuelve loco y vaga por los mares perseguido por las sombras de sus amantes. Esta sensacional novela tuvo un gran éxito y ejerció gran influencia, incluso en el extranjero. Del mismo modo que en la novela de J. H. Bedford (*Wanderings of Child Harold*, 1824) el héroe, al final de su vida disipada, se transforma en un hombre bueno y su muerte heroica cubre con su brillo todas sus faltas, también en las tres novelas principales de Mary Wollstonecraft Shelley (*Valperga*, 1823; *The Last Man*, 1826; *Lodore*, 1835), en las que Byron figura con nombre supuesto y en las que la escritora lo compara sobre todo con su propio marido, el poeta parece evolucionar escalonadamente en sentido positivo; la grandeza y la tragedia de una vida impulsada por salvaje ambición aparecen magistralmente descritas, como hechas por quien las conoce a fondo. En la década siguiente, B. Disraeli trató también el destino de Byron bajo seudónimo en varias novelas; en *Contarini Fleming* (1823) narra la evolución de Byron hasta su aventura con la condesa Guiccioli; en *Venetia* (1837) reparte el destino de Byron entre dos personajes, que hace que mueran ahogados simultáneamente durante una tormenta. La

tonalidad de sucio erotismo del *Glenarvon* fue continuada por J. Milford en *Private Life of Lord Byron* (1836). El drama *Harold de Burun* de H. Austen Driver ha recogido un día de la vida de Lord Byron en Italia; un espíritu bueno y otro malo luchan por el poeta.

Debido a su prolongada estancia en Italia, a su entusiasmo por este país y a su participación en el movimiento nacionalista italiano, el escritor inglés se ganó una consideración especial en la literatura italiana. A principios y mediados del siglo XIX se escribieron numerosos poemas que le celebraban como cantor de Italia, es decir, de la futura Italia unida, de la Italia «nueva». Se le relacionó con Tasso encarcelado y con el profeta Dante, y Missolunghi, el lugar de su muerte, se convirtió en santo y seña del pensamiento liberal (G. T. Colonna, *Giorgio Byron a Missolunghi*; G. Niccolini, *La resa di Missolunghi*; C. Malpica, *La donzella greca alla tomba di lord Byron*; G. Borghi, *La battaglia di Navarino*; A. Aleardi, *Le prime storie*; G. Uberti, *La storia del Byron*). También la *Commedia del secolo* (1870) de P. de Virgili, nacida de un sentimiento de parentesco espiritual, ve en Byron el modelo de la lucha italiana por la independencia. La intachable figura de Byron en el terreno político fue descargada de otros aspectos posiblemente negativos, y así se moralizó al inmoral. Un drama de G. B. Cipro (*Lord Byron a Venezia*, 1837) nos lo muestra reconciliándose con su esposa antes de partir para Grecia; una poesía de G. Prati (*Ultime ore d'Aroldo*) ve brotar en *Child Harold* la dulce flor de la piedad humana, y una escena melodramática de F. Dall'Ongaro (*Il venerdì santo*, 1847) nos muestra a un Byron arrepentido y penitente.

En Alemania y en Francia, el drama y la novela han tratado tanto la totalidad de la vida del poeta (v. Mauritiu, *Bilder aus dem Leben eines genialen Dichters unserer Zeit*, novela, 1834; E. Magnien, *Mortel, ange ou démon*, drama, 1836; E. Willkomm, *Lord Byron, ein Dichterleben*, novela, 1839; K. Bleibtreu, *Der Traum*, nov. c. 1880), como episodios aislados, sobre todo las aventuras amorosas del poeta (A. v. Chamisso, *Lord Byrons letzte Liebe*, poema, 1827; J. F. Ancelot, *Lord Byron à Venice*, drama, 1834; R. v. Gottschall, *Lord Byron in Italien*, drama, 1847; A. Büchner, *Lord Byrons letzte Liebe*, nov. c., 1862). Todos estos autores se limitaron a adornar con romanticismo

sentimental los hechos biográficos conocidos entonces. En cambio F. Halm en su drama *Camões* (1827) fundió rasgos de la vida de Byron con la del poeta portugués, y E. A. Poe (*The Assiguation*, cuento, 1844) llevó su encuentro con Byron a lo fantástico.

Con la acusación de incesto hecha por H. Beecher-Stowe (*The True Story of Lady Byron's Married Life*, 1869), que puede considerarse científicamente fundamentada con las publicaciones del nieto de Byron, Lord Lovelace (*Astarte*, 1905), la historia del argumento byroniano entró en una nueva fase. El atractivo sensacionalista aumentó tanto como la amplitud de la tensión trágica. Ciertamente, no todos los autores recogieron el motivo incestuoso; se consideró «secreto» de Byron, es decir, como causa de la infelicidad de su vida y de su matrimonio, unas veces su amor por Thyrza «la chica de Atenas» (E. J. Black, *Byron*, narración en verso, 1855; K. Bleibtreu, *Byrons Geheimnis*, novela, 1900; L. MacLaws, *The Maid of Athens*, novela, 1906), otras el desgraciado amor hacia Mary Chaworth (A. Schirokauer, *Lord Byron*, novela, 1913; F. Frankfort Moore, *He Loved but One*, novela, 1905; S. Hoechstetter, *Mary*, novela, 1925), otras su incapacidad para un amor duradero (Z. v. Kraft, *Lord Byrons Pilgerfahrt*, novela, 1924; M. Hewlett, *Bendish*, *A Study in Prodigality*, novela, 1913; A. C. Gordon, *Allegra*, *The Story of Byron and Miss Clairmont*, novela, 1927) o también la mezquindad y falta de comprensión de su mujer (H. E. Rives, *The Castaway*, novela, 1904). El motivo incestuoso fue recogido por E. Barrington (*Glorious Apollo*, novela, 1926), A. Maurois (*Byron*, novela, 1929), K. Edschmid (*Lord Byron*, novela, 1929), R. Neumann (*Lord Byron spielt Lord Byron*, novela, 1930) y L. Goldscheider (*Der tolle Lord*, novela, 1930). En algunas nove-

las del siglo xx la figura hasta ahora recargada de romanticismo queda desfigurada al ser convertido Lord Byron en un inmoral, medio loco y comediante narcisista (H. Word, *The Marriage of William Ashe*, novela, 1905; E. Barrington; A. C. Gordon); el representante del nihilismo y de la inmoralidad estética se ha convertido en el tipo del hombre moderno que goza de la vida. Los rasgos político-progresistas de Byron fueron acentuados por K. K. Ardashir (*The Pilgrim of Eternity*, drama, 1921), M. Brod (*Lord Byron kommt aus der Mode*, drama, 1929), H. J. Rehfsch (*Missolunghi*, drama, 1929) y E. Toller, que escenificó el preámbulo para sus *Maschinenstürmern* (1921) con la máscara de Byron.

Parece como si la abundancia y el colorido del material argumental disponible hubiesen ahogado en las versiones más modernas los intentos de revisión y de versiones más correctas. Resulta significativa —y ello explica la dificultad de abarcar el argumento— la aparición repetida de series de novelas. André Maurois, que a través de sus tres obras (*Ariel ou la vie de Shelley*, 1923; *Lord Byron et le Démon de la Tendresse*, narración, 1925; *Byron*, novela, 1929) se fue acercando cada vez más al argumento, parece haber conseguido una versión más duradera del personaje, que para él se halla entre Hamlet y Don Quijote. Entre ésta y la sin par parábola de Euforión de Goethe, se hallan los escuetos concentrados líricos del argumento de O. Wilde (*Ravenna*, 1878), D. v. Liliencron (*Unsterbliche auf Reisen*, 1896), C. L. Graves (*A Hundred Years After*, 1922) y J. Drinkwater (*Missolunghi*, 1924).

G. Muoni, *La Leggenda del Byron in Italia*, Milano, 1907; W. G. Krug, *Lord Byron als dichterische Gestalt in England, Frankreich, Deutschland und Amerika*, tesis, Giessen, 1932.

# C

**Caballero del Cisne.**—La leyenda del Caballero del Cisne tuvo su versión característica en la época de las Cruzadas como historia del linaje de la casa condal de Boulogne y más tarde de la casa de Brabante; en ella se le daba un origen legendario al celebrado conquistador de Jerusalén, Godofredo de Bouillon: La chanson *Le Chevalier au Cygne et les Enfances de Gaudefroi* (1170/1190) que existe en varias versiones, y que fue también prosificada en la *Gran Conquista de Ultramar* (s. XIII) española, cuenta que la viuda de un duque de Bouillon había sido acusada de adulterio por su cuñado Rainiero de Sajonia y despojada de sus tierras. Un día de juicios ante el emperador Otón, en Nímega, aparece sobre el Rin una barca tirada por un cisne en la que yace un caballero. El caballero salva a la angustiada duquesa, venciendo al enemigo en un duelo considerado como juicio de Dios. Se casa con la hija de la duquesa, y es el predecesor de Godofredo de Bouillon. La condición impuesta antes del matrimonio, de no preguntarle nunca acerca de su origen, es rota un día por la esposa y el caballero tiene que abandonar el país y a su familia, apareciendo otra vez el cisne, que se lo lleva al lugar de donde había venido. A esta fábula, que ha sido muy ampliada con las descripciones de las luchas con los sajones, se une la historia de la juventud de Godofredo de Bouillon. En algunas versiones va precedida del *Märchen von den Schwankindern*, según el cual los seis hijos del rey Oriante y de la ninfa Beatriz son perseguidos por su abuela y seis de ellos convertidos en cisnes, mientras que sólo uno, precisamente el futuro caballero del cisne, Helias, conserva su figura humana; más

tarde levanta el hechizo a sus hermanos, excepto a uno, que es el que lleva el barquito de Helias. Este cuento ha sido tomado del *Dolopathos* de Johannes von Alta Silva (h. 1300).

Prescindiendo de esta relación con el cuento de los niños convertidos en cisnes, que se ve claramente es un añadido posterior, el camino de formación del argumento no está tampoco claro en otros aspectos. Las reproducciones cortas, extractadas del argumento en varias crónicas (Helinand, *Weltchronik*, 1200/1227; *Chronik von Brogne*, 1211), así como la versión de la leyenda en la *Karlamagnussaga* noruega (1230/1250), que no mencionan el motivo del duelo, ni el de la prohibición de preguntar por el origen, y que trasladan la acción a Maguncia y colocan a Carlomagno en lugar del emperador Otón, han llevado a la hipótesis de la existencia de una epopeya sobre «Girard le Cygne», que se ha perdido, en la que el cisne ha de considerarse continuación de una doncella convertida en cisne protectora del héroe, y la prohibición de preguntar sería un añadido poético posterior. Por otro lado las versiones cronísticas, sobre todo las de la zona de Brabante, que cuentan que el caballero después de la pregunta fatal se había convertido a su vez en un cisne y había desaparecido (Wilhelm von Tyrus, a. de 1173; Philipp Mousket, 1244; Jacob van Maerlant, *Spiegel Historiael*, 1286/1290; van Boendale, *Brabantsche Yeesten*, 1316), apoyaron la tesis según la cual la leyenda del Caballero del Cisne no es más que una variante del conocido cuento del novio-animal, como en la fábula de \*Amor y Psique. Para este tipo de cuento, es típica la prohibición de preguntar, sobre la que se basa el matrimonio; la violación de esta

prohibición tiene como consecuencia la separación y la vuelta a la forma animal.

La cuestión, importante también para otros argumentos legendarios, de si el desarrollo fue de lo histórico hacia lo legendario, o si por el contrario un motivo legendario fue revitalizado con la inyección de acontecimientos históricos, parece haberse decidido en la historia del Caballero del Cisne a favor de la segunda solución, ya que con el origen misterioso del caballero junto con la prohibición de preguntar y la separación perdería su fórmula más expresiva. En el *Chevalier au Cygne*, si bien ha desaparecido ya el criterio básico del origen diabólico-animal del caballero —el cisne que aparece en la escena inicial vuelve aquí a recoger al caballero—, se conserva todavía la fábula original, mientras que en la *Karlamagnussaga* ha desaparecido la prohibición de preguntar, ya innecesaria, y la separación, y, finalmente, en el *Brabon Silvius* (en Hennen van Merchtenen, *Cronicke van Brabant*, 1414) incluso la llegada en la barca tirada por el cisne, dentro de la línea del avance de la racionalización. Hay que contar con la fijación histórica y la adaptación de un argumento legendario, que de momento conectó con el círculo legendario de \*Carlomagno —siendo muy posible la existencia de una epopeya más amplia sobre el tema de las guerras sajonas—, y que más tarde fue unido al emperador Otón y sobre todo relacionado con Godofredo de Bouillon. Al mismo tiempo la lucha del novio-animal por conseguir a la princesa fue transformada en un duelo, siendo incluido el popular motivo novelesco de la esposa acusada injustamente. La narración, emparentada con estos últimos elementos, de la salvación de una duquesa lorenense, que aparece en la *Historia de los Reyes Godos* de Julián de Castillo (1582), se deriva probablemente de la leyenda del Caballero del Cisne.

El *Schwanritter* de Konrad von Würzburg (1260/1270), conservado fragmentariamente, que convirtió al caballero en el fundador de la casa de Cleves, supuso casi un retroceso en el desarrollo de la leyenda, después de que Wolfram von Eschenbach en su *Parzival* (\*Perceval) había fundamentado de nuevo la prohibición de preguntar, que había perdido todo su sentido; Wolfram trasladó la fábula a Lohengrin, el hijo de Perceval: por medio de un escrito aparecido en el Grial, es llamado a acudir en

ayuda de la duquesa de Brabante, que no desea casarse más que con un marido que le sea enviado por Dios, con lo que se ha ganado la enemistad de los príncipes. La prohibición de preguntar aparece ahora de nuevo justificada, ya que sirve para la conservación del secreto del Grial. En las líneas de la acción de Wolfram se basan tanto la más amplia descripción del *Jüngere Titurel* (h. 1270), que añade la historia de un segundo matrimonio de Lohengrin y de su muerte, como el *Lohengrin* (1283-1290) de un poeta turingense, que puso la historia en boca de Wolfram como parte de la competición de adivinanzas de los maestros cantores en el castillo de Wartburg. Aquí el nombre del emperador es el de Enrique I, el de la duquesa es Elsa y el de su enemigo, que la acusa de haber roto un compromiso matrimonial, Federico de Telramud. El poema en su totalidad sólo se conserva en una readaptación bávara.

El *Lohengrin* fue adaptado en el siglo xv por un maestro cantor (*Lorengel*), siendo recogido en el *Buch der Abenteuer* de Ulrich Fietrer (1470/1490), así como en el *Dresdener Heldenbuch* (1472). El *Chevalier au Cygne* francés tuvo por esta época su última redacción; ésta suprimió la descripción de las guerras sajonas, convirtiéndose en el fundamento de los numerosos libros populares sobre el caballero del cisne.

La edición del *Lohengrin* hecha por Görres (1813) y la del *Schwanritter* de Konrad von Würzburg por W. Grimm (1816) facilitaron la revitalización del argumento, que se debe principalmente a R. Wagner (*Lohengrin*, drama musical, 1847). Wagner tensó la acción creando un contrapunto dramático con un hábil entrelazamiento de motivos y fusión de personajes, basado en un profundo conocimiento de las diferentes ramas de la tradición: reunió en uno los personajes de Telramunt y del duque de Cleves procedentes del *Lohengrin* medieval, creando en la figura marginal de la duquesa de Cleves a la intrigante Ortruda, que al mismo tiempo encarna el paganismo agonizante; el robo de un trozo de carne del cuerpo de Lohengrin es un motivo utilizado por el *Jüngere Titurel*; el cisne se convirtió de hermano encantado de Lohengrin en hermano de Elsa, al que desencanta Lohengrin dejándolo a la esposa como consuelo; en su lugar es la paloma del Grial la que tira de la barca en el viaje de regreso a Monsalvat. Junto a la obra de Wagner resultan de poca

monta los demás intentos de renovación, incluso el de G. Hauptmann (1913).

J. F. D. Bloete, *Das Aufkommen der Sage vom Brabon Silvius, dem brabantischen Schwanenritter*, Amsterdam, 1904; A. G. Krüger, *Die Quellen der Schwanritterdichtungen*, 1936; W. Krogmann, «Die Schwanrittersage» (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 171), 1937.

**Cagliostro.** Ver Escándalo del collar, El.

**Caín y Abel.**—El cap. IV del *Génesis* cuenta la historia de los dos hijos de la primera pareja humana; el mayor de ellos, el labrador Caín, mató al menor, el pastor Abel, al no aceptar Dios su sacrificio y sí en cambio el de Abel. Por eso, Dios condenó a Caín a andar siempre errante, marcándole con una señal para que nadie lo matase. Esta historia, la más antigua sobre el motivo de la enemistad entre hermanos, fue desarrollada con más detalle, primero, por los exegetas judíos (Filón, Flavio Josefo) y, más tarde, por los patristicos: los hermanos aparecieron como contraste del bien y del mal, y se justificó la no aceptación del sacrificio de Caín por Dios debido a que le ofrecía los frutos más míseros de sus campos. A esto se unió en el ambiente cristiano, el significado, fijado ya en la *Epístola de San Juan* y en la *Epístola a los hebreos*, del asesinato de Abel como prefiguración de la inmolación de Cristo.

Un resumen del argumento de Caín y Abel hecho por Pietro Comestore en la *Historia scholastica* (1172/1173) tuvo amplia influencia en las imitaciones épicas y dramáticas de la Edad Media. El *Altsächsische Genesis*, el *Wiener Genesis* y el *Anegenge* presentaban a un Caín hosco e hipócrita; en el *Adam und Eva* de Lutwin (s. XIII), es el demonio el que aconseja a Caín, y en el *Sündenfall* de Arnold Immesen (drama, h. 1460) es Caín, como para los exegetas, un rico avaro que ofrece grano trillado. El argumento tiene función puramente prefigurativa en el *Künzelsauer* (1479), *Egerer* (1480), *Freiburger Fronleichnamsspiel* (1599) y en el *Luzerner Osterspiel* (1571). Mientras que las adaptaciones alemanas se atuvieron casi exclusivamente al *Génesis*, los misterios franceses e ingleses ofrecieron una relación realista detallada y una ampliación del argumento. El *Mystère du Vieil Testament* (s. XV) hace actuar a las dos hermanas y esposas de los hermanos y presenta los efectos derivados de la acción

de Caín, hasta su muerte por uno de sus descendientes y la venida del Diluvio Universal. La misma ampliación hallamos en Inglaterra (*Génesis anglosajón*, *Story of Genesis and Exodus*, *Cursor Mundi*); los misterios se inclinan a la descripción de la psicología de Caín, que llega incluso a presentársenos con rasgos cómicos (*Towneley-Plays*).

En el siglo XVI el argumento se independiza de los grandes ciclos bíblicos y de la función prefigurativa. Se comenzó a concebir de un modo realista y moralizante, coincidiendo con Lutero en que la no aceptación de Dios se debía a la falta de fe de Caín (Valten Voith, *Ein schön lieblich Spiel von dem herrlichen Ursprung, betrübten Fall... und ewiger Freudt des Menschen*, 1538). Por primera vez se intenta también comprender a Caín no como un malvado, sino como incrédulo (Macropedius, *Adamus*, drama, 1552; J. Stricker, *Ein geistlich Spiel von dem erbermlichen Falle Adams und Even*, 1570). La narración bíblica resultaba muy pobre para las exigencias del drama (Z. Zahn, *Tragedia Fratricidij*, 1590), incluso después de los intentos de animarla con las figuras femeninas (J. Ruof, *Adam und Eva*, 1550); por eso algunos autores la unieron con la farsa, transmitida por una carta de Melancton (1539), de la desigualdad entre los hijos de Eva y la institución de las clases sociales, llevada a cabo por Dios tras el examen de sus hijos. Esta diferencia, visible ya muy pronto, va aumentando hasta llegar al crimen, apareciendo Abel como el joven modelo de la juventud del siglo XVI (H. Knaust, *Tragedia von Verordnung der Stende...*, 1539; H. Sachs, *Comedie von den ungleichen Kindern Evä*, 1553), pero también como protestante frente al Caín considerado como católico (A. Quitting, *Kinderzucht*, drama, 1591).

El *Abel Justus* de H. Ziegler (drama, 1559) se adelantó a la dramaturgia barroca sobre el argumento; Caín es la encarnación de la actitud viril y mundana, Abel, de la humildad —contrastes éstos que durante el siglo XVII crecen hasta llegar al estereotipado contraste de tirano y mártir (M. Johansen, *Von Cain dem Brudermörder*, 1652; C. Ch. Dedekind, *Erster Märtyrer Abel*, 1676; A. Claus, S. J., *Caedes Abelis*, 1750)—. De nuevo aparecen la función prefigurativa de Abel, los remordimientos de conciencia y la desesperación del asesino. Ch. Postel (*Cain und Abel oder der verzweifelte Brudermörder*, 1689) añadió a la acción des-



arrollada por Johansen, las figuras de las mujeres. Mientras que la mujer de Caín es aquí la que le aconseja que obre bien, en cambio en *Cains Brudermord an dem unschuldigen Abel* de Ch. Weise (1704) se convierte en la instigadora del crimen; Caín moralmente destrozado abdica en su hijo.

En el siglo XVIII el argumento pierde su estrechez dogmática y aparece como problema puramente humano. Humanitaria es ya la dramatización de P. Metastasio (*Der Tod Abels*, 1732), según la cual Caín había renunciado con el crimen a la posibilidad de su perfección humana. El argumento se convirtió en modelo de las patriarcales aparecidas a imitación de Klopstock. S. Gessner (*Der Tod Abels*, 1758) aproximó a Abel a la idílica pastoril de las anacreónticas, descargando ampliamente de culpa al tenebroso «outsider» Caín, haciendo que su acción apareciese como consecuencia de un sueño inspirado por Anamelec; J. S. Patzke recogió la pastoril de Gessner en un drama musical (mismo título, 1771). Más desgraciado que malvado es Caín tanto en el *Der Tod Adams* (1757) de Klopstock, como en el *Der Tod Abels* de Meta Klopstock (1759). El «Sturm und Drang» sintió más interés por la situación anímica del asesino que por el piadoso Abel (F. L. conde de Stolberg, *Kain am Ufer des Meeres*, poema, 1774). En J. Ch. Zabuesning (*Kain und Abel*, drama, dúo, 1779), Caín intenta amar a su hermano, pero lo mismo que hacia a Abel, también le está vedado el camino hacia Dios por su propia naturaleza. En Maler Müller (*Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte*, 1778), Caín busca en su amante la satisfacción que la familia no es capaz de proporcionarle; el motivo de la enemistad fraterna fue convertido por Müller, en una obra anterior (*Der erschlagene Abel*, 1775), en el motivo del conflicto padre-hijo, pues la acción de Caín va dirigida más contra el severo padre que contra el hermano preferido. La idea surgida ya en Immesen y Stricker, de que Caín continuó la culpa de Adán, se convierte aquí en el tema de fondo. El fragmento de S. T. Coleridge (*The Wanderings of Cain*, poema en prosa, 1798) está dentro de la línea de las adaptaciones de los del «Sturm und Drang».

Con el famoso *Cain* de Lord Byron (drama, 1821; adapt. a la ópera de H. Bulthaupt, música: E. d'Albert, 1890) apareció Caín transformado en un tipo nihilista, desengañado del mundo, luchador prometeico

contra la mentira y la opresión, buscador fáustico de la verdad, pero falto de apoyo y amargado. El macrocosmos, que le muestra Lucifer, le hace comprender la propia limitación, y el asesinato del hermano es un arrebatado motivado por este estado anímico. Caín es, en Byron, el protagonista único, y en sus imitadores Abel desapareció casi totalmente o incluso es caracterizado negativamente como fariseo (E. v. Meyer, *Die Bücher Kains vom ewigen Leben*, 1899; P. L. Fuhrmann, *Kain*, drama, 1909). Lo importante no es ya el crimen, sino los sentimientos del asesino (F. Herdrich, *Kain*, drama, 1851). (En *Poèmes barbares*, 1862) dibujado, bajo el influjo de Byron, por Leconte de Lisle está marcado, como sus padres, por el ansia de conocimiento, conocimiento que le es negado también a él. R. Hamerling (*Ahasver in Rom*, epopeya, 1867) identificó a Caín con \*Ahasvero. A finales del siglo XIX el nihilismo y la rebeldía de Caín se unieron con la nueva filosofía de la naturaleza y de la historia (C. Hilm, *Kain*, drama, 1904) y con la idea del superhombre de Nietzsche (A. v. Hanstein, *Kains Geschlecht*, poema épico, 1888; L. Schrickel, *Eva*, drama, 1909). Rara vez se aspiró a la redención del protagonista (M. Wagener, *Kains Tod*, drama, 1895). En la época expresionista volvió a aparecer el motivo del conflicto padre-hijo (S. Lipiner, *Adam*, drama, 1913; A. Nadel, *Adam*, drama, 1917), el asesinato brota de una rivalidad casi instintiva (A. Wildgans, *Kain*, drama, 1923). H. E. Nossack afirmaba que su obra *Die Rotte Kain* (drama, 1949) se situaba fuera del tiempo histórico, sin embargo trata en ella del perdurable influjo del destino desatado por Caín: el nieto de Abel muere a manos del hijo de Caín.

A partir de finales del siglo XIX se ha incorporado al argumento también el factor erótico y la enemistad de los hermanos ha sido explicada como originada por los celos. G. Kastropp (*Kain*, poema épico, 1880) y después de él L. Weber (*Kain*, drama, 1896) y P. Heyse (*Kain*, misterio, 1904) complicaron aún más la lucha de los hermanos por la misma mujer, al introducir además a la seductora Lilith, mientras que O. Borngräber (*Die ersten Menschen*, drama, 1908), F. v. Weingartner (*Kain und Abel*, ópera, 1914) y A. Nadel se limitaron al simple problema de celos.

H. Dürrschmidt, *Die Sage von Kain in der mittelalterlichen Literatur Englands*, tesis, München,

1918; J. Rothschild, *Kain und Abel in der deutschen Literatur*, tesis, Frankfurt, 1934; A. Brieger, *Kain und Abel in der deutschen Dichtung*, 1934.

**Calandria.** Ver **Menecmos**.

**Candauro.** Ver **Giges**.

**Canossa.** Ver **Enrique IV**.

**Cardenio y Celinda.**—La forma primitiva del argumento de Cardenio y Celinda se halla en la primera parte del *Quijote* de Cervantes (1605). Cardenio ama a Luscinda, pero su amigo Fernando, el hijo del duque, se gana la voluntad de los padres de Luscinda durante la ausencia de éste, a pesar de haber prometido el matrimonio a Dorotea, hija de uno de sus arrendatarios. Luscinda simula obedecer a sus padres y hasta el mismo día de la boda no descubre su unión con Cardenio. Éste, creyéndose traicionado, huye a la montaña loco de dolor y de celos. También huye Luscinda, y Fernando, que a su vez es seguido por Dorotea, la sigue. Se encuentran todos y se ponen de acuerdo volviendo cada cual con su verdadera pareja.

El argumento novelado, que trata de ilustrar la ceguera que causa el amor, ofrece como situación de conflicto la posición de Luscinda entre dos hombres, de los que sin embargo sólo ama a Cardenio, y la postura del veleidoso Fernando entre dos jóvenes por ninguna de las cuales siente la pasión verdadera, que caracteriza a Cardenio. Resulta fácil adaptar la solución de comedia al argumento moralizante. La primera dramatización fue la de G. de Castro (*Don Quijote de la Mancha*). Una obra representada en 1613 por la compañía de Shakespeare con el título de *Cardenio* ó *Cardenna* y que se ha perdido, tomaría seguramente el argumento del *Quijote*. Fue refundida en 1653 por Fletcher. Esta dramatización no se pone a nuestro alcance hasta la versión de Lewis Theobald (*Double Falsehood or the Distressed Lovers*, 1727), que dice basarse en un manuscrito de Shakespeare, pero que también puede tener como fuente una traducción posterior de la narración de Cervantes, cuya acción sigue al pie de la letra. También en Francia se dio forma dramática a la narración de Cervantes (Pichou, *Les folies de Cardenio*, 1628; Guérin de Bouscal, *Don Quixote de la Manche*, 1638; Ch.-A. Coypel, *Les Folies de Cardenio*, 1720).

Mientras que estas dramatizaciones directas de Cervantes no tuvieron importancia para la evolución del argumento, en cambio resultó muy fructífera la versión novelada del español Juan Pérez de Montalbán (*La fuerza del desengaño*, 1624) con la incorporación de elementos nuevos. Montalbán trasladó el cuento al ambiente universitario. También aquí el protagonista —Fernando— es eliminado por un rival, Valerio, entrando de noche en la habitación de la joven y pudiendo escapar sin ser reconocido, de forma que los padres se sientan satisfechos de que desee casarse con la hija deshonrada. Teodoro, de quien se sospecha primero, se niega por desconfianza, a convertirla en su mujer. Mientras que en este lugar Cervantes utilizó la pastoril con Dorotea para la solución cómica del enredo, en Montalbán, Valerio no está ligado a una primera amante, y Lucrecia se conforma con su marido, pero el apasionado Teodoro en su desesperación se arroja en brazos de una mujer frívola, Narcisa, a cuyo amante mata. Cuando por fin se aparta de ella, Narcisa quiere retenerle con un hechizo fabricado con el corazón del muerto, mientras, Teodoro proyecta matar a Valerio. Apariciones fantasmales impiden a ambos llevar a cabo sus planes y les curan de su locura de amor. Teodoro se hace franciscano y Narcisa ingresa en clausura.

En la segunda parte del cuento, «la desfanatización» de las pasiones, el autor, religioso, ligó el argumento de Cervantes con el motivo de la conversión de una criatura mundana por la aparición de un espíritu, que tiene tradición sólida en los cuentos de predicadores; así, p. ej., un drama escolástico de Th. Dücker (*Richardus*, 1749) de Kremsmünster, que trata este tema ostensiblemente, tiene, según se expresa en el argumento, relación temática con la colección de ejemplos *Trisagium Marianum* (posterior a 1604) de Cyraeus. Aparte de este cambio hacia lo trascendente, Montalbán amplió también el argumento con el motivo de la honra femenina violada, con el del corazón como hechizo y con la transformación simbólica de la belleza femenina en un fantasma horripilante, como se conoce por *Der Welt Lohn* de Konrad von Würzburg, y con ello le dio un componente básico dramático.

Gryphius (1657) utilizó la fábula de Montalbán, manteniéndose muy ligado a ella, extrayéndola de una traducción italiana de Biasio Cialdini (*Prodi di amore*, 1637). Su

adaptación dramática se basa en el contraste entre el amor casto y el sensual y en el contraste barroco entre el amor a los placeres mundanos y la renuncia a ellos. El marido de Olimpia, Lisandro, se convierte casi en figura secundaria, toda la luz se concentra en la pareja de Cardenio y Celinda enredados en su pasión, que «con la contemplación de la muerte quedan liberados de su amor». Ph. Harsdörfler, que poco antes había tratado el argumento en la narración *Zauberlieb* (en *Der grosse Schauspielplatz jämmerlicher Mord-Geschichte*, 1652), nos ofrece una variante de Montalbán desvirtuada por motivos mágicos y criminales: los dos magos a los que se han dirigido por un lado Cardenio y por otro Febronia, consiguen que Febronia se aparezca a Cardenio en la figura de la amada Hiolda; el engaño mágico se descubre, los dos hechizados de amor son encarcelados y más tarde ingresan en un convento.

En la época del Romanticismo, de espíritu emparentado con el del Barroco, el argumento surge de nuevo. Achim von Arnim (*Halle und Jerusalem*, 1811) aligeró, al estilo de Shakespeare, el drama tenso y clasicista de Gryphius, trasladó la acción a la universidad de Halle y la relacionó con la leyenda del \*Judío Errante, que es aquí el padre de Cardenio y que induce a los dos pecadores a peregrinar a Jerusalén; la segunda parte, que apenas tiene ya nada en común con la fábula, define el amor entre Cardenio y Olimpia, que ha de quedar sin consumir, como amor fraternal. El elemento purificador del Barroco domina aquí también el argumento. Immermann (1826) abandonó esta tendencia constituyente del argumento, haciendo que ocurriese lo que en los adaptadores anteriores sólo había figurado como posibilidad: Celinda es cómplice en el asesinato del amante, cuyo corazón deberá servirle para el hechizo amoroso, y Cardenio mata efectivamente a Lisandro. La aparición de espíritus no logra ya el arrepentimiento, sino que sólo sirve para impedir la huida. Los hechizados de amor se han convertido en asesinos, que habrán de pagar sus culpas con la muerte. Aún se apartó más del argumento y de su idea básica el *Cardenio* de F. Dülberg (1912), quien no sólo transformó la estructura de los elementos, sino que en parte los abandonó totalmente o los transformó en elementos contrarios. La unión de dos argumentos, conservada hasta ahora, se deshace, y el amor de Cardenio y Olimpia pasa

a primer plano; la acción de Celinda pasa a segundo plano. Olimpia ya no es pura, pues había sido violada por Lisandro, creyendo que abrazaba a Cardenio. El engañado Cardenio no sólo apuñala a Lisandro, sino que consigue, por el impulso de su impresión sobre la amante, que el hijo de ésta sea espiritualmente suyo; después se quita él mismo la vida. La evolución nos muestra que la literatura moderna, que glorifica los derechos de las pasiones, no supo qué hacer con los elementos del «deshechizo», de la evolución y de la conversión, y con ello el argumento fue objeto de una transformación total, si no perdió ya, en realidad, toda su fuerza.

F. Glanz, *Cardenio und Celinde in Novelle und Drama von Cervantes bis Dülberg*, tesis, Wien, 1934; E. Castle, «Zur Stoffgeschichte von Cardenio und Celinde» (*Archivum Romanicum*, 23), Florenz, 1939; J. F. A. Ricci, *L'histoire de Cardenio et Célinde dans le théâtre allemand*, Paris, 1947.

**Cardillac.**—J. Ch. Wagenseil en su libro *Von der Meistersinger holdseliger Kunst...* (1697) cuenta una anécdota de la época de Luis XIV, según la cual los jóvenes nobles parisinos habían dirigido al rey un escrito solicitando protección contra los rateros, que resultaban peligrosos para sus aventuras amorosas nocturnas; en un poema muy inspirado, la escritora M. de Scudéry hacía exponer a los rateros sus argumentos en contra, y en agradecimiento le fue entregado poco después por uno de los «invisibles» un valioso aderezo, que en realidad era un regalo, para la autora, de la duquesa de Montansier.

Con la intención de dar a estos acontecimientos anecdóticos un fundamento seriamente amenazador, el escritor E. T. A. Hoffmann (*Das Fräulein von Scudéry*, cuento, 1819) ante el telón de fondo del París depravado por los procesos de envenenamiento, creó la figura del orfebre Cardillac, que durante el día era un ciudadano honrado y gran artista, y durante la noche se convertía en ladrón y asesino de sus clientes, porque no quería separarse de sus obras. La mayor parte del cuento transcurre después de la muerte de Cardillac, ocurrida durante un atentado fracasado. La señorita De Scudéry consigue, con su enérgica intervención, salvar al oficial y futuro yerno de Cardillac de la acusación de ser el asesino de éste, debido a su silencio subjetivamente justificado, pero objetivamente sospechoso.

Entre las adaptaciones del cuento a la forma dramática (A. Lewald, *Der Diamantenraub von Paris*, 1824, C. v. Leonhard, *Das Fräulein von Scudéry*, 1848) hay que destacar la obra de Otto Ludwig *Das Fräulein von Scudéry* (1848). Ludwig no sólo llevó a primer plano al Cardillac descrito, en general, sólo indirectamente por Hoffmann, sino que transformó la duplicidad romántica de su carácter en clara maldad: Cardillas es un nihilista, que cree en su predestinación para el mal, y cuya actuación además está dictada por el odio hacia la nobleza; la acción salvadora de la Scudéry está dirigida contra la presidencia del juicio claramente mal intencionada. Los primeros que se liberaron del carácter marcadamente épico de la acción de la Scudéry fueron F. Lion/P. Hindemith en su ópera *Cardillac* (1926; nueva versión, 1952), colocando al orfebre en el mismo centro de la acción, y uniendo más estrechamente, a los acontecimientos principales, la acción periférica alrededor del amante de la hija, al sustituir al oficial de orfebre por un militar, que es asaltado por Cardillac para robarle una cadena para la hija y reconoce a éste. Cardillac confiesa por fin ante el pueblo su culpa y es muerto por linchamiento del populacho.

**Carlomagno.**—Después de la muerte de su hermano Carlomán, quedó Carlomagno como soberano único del reino de los francos y convirtió el Estado franco en la potencia dominadora de Europa: extendió su dominio sobre todos los pueblos germanos del continente, rechazó a los árabes en España, renovó la dignidad imperial romana y fortaleció su imperio con el intercambio de embajadas con Bizancio y Bagdad. La reorganización de la constitución interna, el cultivo de las culturas antigua y cristiana, la legislación, la fundación de iglesias y monasterios, hicieron que su época de gobierno fuese recordada por su propio pueblo y por los pueblos vecinos, amigos y enemigos, como un hito en la evolución de la historia de occidente. Sus obras y su personalidad han sido descritas en la *Vita Caroli Magni* de su capellán Eginardo; que fijó en numerosos rasgos el carácter extraordinario, pero no sobrehumano de Carlomagno. Las fragmentarias *Gesta Caroli Magni* de Notker Balbulus († 912) escritas por orden de Carlos el Gordo, basadas en las narraciones de un viejo guerrero y de un monje, ofrecen una imagen llena de vida del soberano, pero diluida en el detalle anecdótico, más que una visión de conjunto de su perso-

nalidad política; esta descripción ofrece ya las bases para la formación de la leyenda.

La biografía de Carlomagno nos lo presenta como personalidad sobresaliente y de acción poderosa; pero carece de verdadera garra, de situación conflictiva, de emotiva tensión, hechos todos necesarios para la transformación literaria. Las enemistades personales transmitidas sirven casi siempre sólo para la anécdota o el cuento. Por añadidura, Carlos se vio siempre acompañado por el éxito, su vida carece de la tragedia capaz de provocar compasión o excitación; incluso las anécdotas servían para resaltar siempre el rasgo de serena superioridad. Por otro lado, el éxito y la fortuna no fueron tan arrolladores qué pudiesen tener algo de demoníacos y ejercer la consiguiente fascinación. La figura de Carlos parece apropiada para convertirse sin más en símbolo del soberano modelo, sin que esté relacionada con ninguna clase de argumento. Dentro del ámbito de la política de Carlos existen tres momentos que contienen un conflicto y son portadores del germen de una realización literaria más importante: su relación con León III, quien le cedió súbitamente la corona imperial, dando con esta acción forma determinante a las relaciones del emperador con el Papa; la lucha llena de vicisitudes con los sajones, hasta la cristianización forzosa de éstos, así como finalmente el fracaso de la campaña española, mal encubierto por Eginardo.

El conflicto con el papado no ha sido tratado por la literatura, debido a que la Iglesia lo consideró muy pronto como defensor de sus intereses, calificando de fraternas sus relaciones con el Papa; ya el fragmento contemporáneo *Carolus Magnus et Leo Papa* muestra el recibimiento cordial del Papa cuando éste acude a Aquigrán, la residencia de Carlos, en busca de ayuda. La guerras sajonas tuvieron escaso papel en la leyenda carolingia, que nació entre los vencedores; los posibles conatos de adaptación desde el punto de vista del derrotado fueron ahogados; lo mismo sucedió entre los longobardos, al convertirse el antiguo enemigo en héroe celebrado también por ellos. Sólo la campaña contra los sarracenos en España, con su catástrofe final en Roncesvalles, fue tan dolorosamente sentida por los más afectados francos occidentales, que a ella se ligó la leyenda de \*Roldán y con ello tenemos ya el núcleo de la leyenda carolingia. El protagonista de la *Chanson de Roland* (s. xi) no es Carlos,

sino su sobrino Roldán, cuyo argumento tiene también su propia historia, pero Roldán queda ligado para siempre a la persona de Carlos y su figura penetra asimismo en otras ramas de la literatura carolingia. Ya una ampliación temprana de la *Chanson de Roland* sitúa el destino del héroe de Roncesvalles más claramente dentro del marco de la leyenda carolingia. La prolongación de la batalla de Roldán con otra en la que Carlos derrota al soberano de los paganos Baligant, hace que Carlos pase totalmente a primer plano de la escena; como enviado de Dios no sólo derrota a los sarracenos españoles, sino a todo el oriente pagano. En esta versión animada por el espíritu de las Cruzadas fue difundida por Europa la *Chanson de Roland*.

Mientras la literatura popular fue creciendo así desde las canciones primitivas a la epopeya heroica del siglo XI, las obras panegíricas latinas del círculo cortesano de Carlos, que le comparaban con \*David, celebrándole como guerrero, amigo de las musas y elegido de Dios, no tuvieron influencia en el desarrollo posterior del argumento. Sin embargo, la formación de la leyenda, visible ya en Notker, alcanzó, con el estímulo de la Iglesia, un desarrollo importante. La Iglesia vio en Carlos el símbolo del poder terreno, que se pone a su servicio y es confirmado por Dios. La persona regia de Carlos se rodeó, según el ámbito de esta leyenda, de una aureola de santo, y así la admiración de \*Otón III por Carlos se refería tanto a su gran predecesor como al santo. El argumento de Roldán recibió, desde el punto de vista del desarrollo legendario, una nueva interpretación en Francia, que siempre había visto reunidos en Carlos intereses nacionales y cristianos: la crónica latina en prosa *Historia Caroli Magni et Rotholandi* (1147/1168), atribuida por su autor eclesiástico al arzobispo Turpín, coetáneo de Carlos y héroe de la primitiva *Chanson de Roland*, presentaba la fábula de la canción como hecho histórico y, conservada de este modo por la historiografía hasta el mismo Renacimiento, convertía a Roldán en mártir consciente y hacía que intervinieran en la acción Dios y los ángeles. Al mismo tiempo recibió forma literaria una aventura legendaria creada por la propia Iglesia: el viaje de Carlos a Oriente. Lo que Notker menciona como deseo incumplido de Carlos había sido contado como hecho histórico por la crónica de Benedito de San Andrés del Mons Soracte

(h. 968), haciendo que Carlos se dirigiese efectivamente a Jerusalén y Constantinopla consiguiendo allí reliquias importantes. Esta leyenda, muy divulgada en la segunda mitad del siglo XI y recogida en Francia incluso en una variante cómico-heroica (*Pèlerinage de Charlemagne*), fue utilizada por la *Vita Caroli Magni* (1165/1166), encargada por \*Federico I Barbarroja para hacer valer sus derechos sobre Tierra Santa y como prueba de la autenticidad de las reliquias conservadas en Aquisgrán. La *Vita*, escrita inmediatamente después de la canonización de Carlos promovida por Barbarroja y para su justificación, fortaleció la idea de santidad de Carlos que ya el pseudo-Turpín había utilizado. La canonización de Carlos, no reconocida por Papas posteriores y de escasa influencia, tuvo también como consecuencia la aparición de textos litúrgicos panegíricos (*Urbs Aquensis, urbs regalis; In Caroli Magni laude; O rex, orbis triumphator*).

El pseudo-Turpín cuenta la institución de los doce Pares, nobles equiparados en derecho o por lo menos en interés a la figura central, habiendo seguido así tanto la tendencia sociológica como la literaria. El emperador, mediador entre Dios y los suyos, vencedor de todo el mundo y de una edad ya sobrehumana, no podía poseer rasgos personales especiales. Pero su poderosa figura fue atrayendo, según la norma literaria de la epopeya, personajes y acontecimientos ajenos al argumento, llegando incluso a la formación de nuevos argumentos. Sociológicamente se reflejaba en la literatura carolingia el relevo de la época monárquica por la feudal, que era individualista y hacía resaltar a cada caballero. El emperador fue considerado poco a poco como nuevo espectador y animador de las hazañas de los demás, hasta que degeneró en el papel de un rey senil, iracundo, testarudo y lleno de prejuicios, al que los vasallos ya no obedecen, y que sólo mantiene un cierto equilibrio por la conciencia de su fama y de su indudable elección divina.

Donde la figura de Carlos se mantiene más en primer plano es en las leyendas cuyo núcleo histórico está constituido por sus campañas que siguen en lo esencial a la *Chanson de Roland*. Un poema de Jean Bodel *La Chanson des Saxons* (fin. del siglo XII), trata de las guerras contra los sajones; Baldovino, un hermano de Roldán, se casa con la viuda de Witikindo. En cambio la guerra contra los daneses ha servido para la formación de la leyenda, mucho más im-

portante de *Ogier de Danemarcke*, que siendo joven salva la vida de Carlos, pero más tarde se convierte en un enemigo encarnizado, porque el hijo de Carlos, Charlot, mata al hijo de Ogier durante el juego y Carlos protege a Charlot; esta leyenda se conservó especialmente en Dinamarca (Ch. Pedersen, *Kong Olger Danskes Krønike*, s. XVI). Notker y, después, sobre todo, la tradición italiana y española relacionaron la huida de Ogier junto al rey longobardo Desiderio con la destrucción del reino longobardo por el «férreo» Carlos. La guerra de Italia se transforma en campaña contra los sarracenos y el Papa es liberado del poder de los paganos. Con las campañas italianas está ligada principalmente la leyenda del gigante pagano *Fierabrás*, que es derrotado por Oliveros y se bautiza. Al viaje a Oriente de Carlos se une la leyenda de *Galien*, hijo de Oliveros y de la hija del emperador de Constantinopla; *Galien* vengará la muerte de su padre en los paganos y se convierte en emperador de Bizancio.

Las luchas de Carlos con sus vasallos, carentes de fundamento histórico, pero elemento importante de la canción de gesta, han producido casi un auténtico ciclo de leyendas de traidores, que pertenecen a la gesta del *Doon de Mayence* y colocan en relación de parentesco a las diferentes figuras de traidores y cabecillas. El duelo de Carlos con *Doon de Nanteuil*, argumento muy popular en Francia e Italia, fue cantado en el siglo XV en *La fleur des batailles*; en 1778 la *Bibliothèque des romans* de Tressant ofreció una refundición, y J. v. Alxinger la adaptó a un drama (*Doolin von Mainz*, 1787). Los miembros más conocidos de la familia maguntina son *Reinaldo de Montalbán* y sus tres hermanos, conocidos en Alemania como *Los cuatro \*hijos de Aymón*. A los que tienen enemistad con Carlos pertenecen también *\*Huon de Burdeos* y *Elegast*, que en el poema conservado en versión neerlandesa, alemana y escandinava, *Karl und Elegast*, es acogido otra vez con todos los honores, después de haberse visto obligado a llevar vida de bandido a causa del destierro impuesto por Carlos; Carlos, que recibe de un ángel la extraña orden de robar, se convierte, sin darse a conocer, en el compañero de *Elegast*, sabiendo por éste que se proyecta un ataque para asesinarle. La reconciliación con el héroe rebelde, con la que terminan casi todas las canciones de gesta, aumenta la

fama de Carlos, que no siempre se mantiene intacta a lo largo del conflicto.

También las leyendas que se forman alrededor de la vida privada de Carlos y sus familiares, las narraciones de la *Geste du Roi*, tienen una base histórica muy pobre. A la época de juventud de Carlos, de la que nada dice Eginardo, fue trasladada por la leyenda la historia de *Karlmeinet* referida originalmente a Carlos Martel; cuenta la huida del joven Carlos por culpa de sus hermanastros, su estancia con el rey de los sarracenos, Galafro, bajo el nombre de *Mainet*, y su amor por la hija del rey, *Galiena*, que se convierte en su esposa, después de haber reconquistado su reino. La leyenda fue fijada por primera vez en el pseudo-Turpín y más tarde aparece también en el *Renaud de Montauban*, en la *Crónica* española, en los *Reali di Francia* italianos y en el *Karlmeinet* alemán. Los hermanastros de Carlos aquí mencionados, no tienen base histórica; esta invención exigía una transformación de la historia de sus padres, recogida en la leyenda de *\*Berta*. Una historia de amor de Milón con la hermana de Carlos, que también se llama *Berta*, fue inventada por los adaptadores italianos de la leyenda de Roldán. Los datos de Eginardo sobre los numerosos matrimonios y amoríos de Carlos y la imagen conservada en la *Visio Wettini* de Walahfrid Strabo (h. 830) del emperador castigado en el Purgatorio por su sensualidad ofrecieron puntos de conexión para leyendas, que presentan al emperador como poseo del demonio del amor. Así la *Karla-magnussaga* nórdica nos habla de una relación incestuosa de Carlos con su propia hermana, cuyo fruto es Roldán; por orden divina casa Carlos a su hermana (*Gille*, en otras versiones *Berta*) con Milón. El *Karlmeinet* alemán cuenta el amor de Carlos por una mujer muerta; un obispo extrae de la boca de la muerta una piedra mágica, y cuando, debido a ello, se ve objeto de una sospechosa inclinación de Carlos, arroja la piedra a una fuente cerca de Aquisgrán, la cual desde entonces se convierte en el lugar preferido del emperador. Este episodio mágico fue adaptado por Petrarca en una epístola y por R. Southey en un romance (1797); recogido por Niklas Vogt en las *Rheinischen Geschichten und Sagen* (1817), y referido a la esposa de Carlos, *Fastrada*, se convirtió en el tema de baladas alemanas del siglo XIX (F. Schlegel, *Frankenberg bei Aachen*, 1807; W. Müller,

*Die Sage vom Frankenberger See bei Aachen*, 1818; K. Simrock, *Der Schwanenring*, 1836; H. Lingg, *Fastradas Ring*, 1885); recogido en el drama de G. Hauptmann sobre el amor senil de Carlomagno por la depravada joven sajona Gersuinda (*Kaiser Karls Geisel*, 1908) este episodio encontró un eco tardío. Las esposas de Carlos, Galiena, Hildegarda y \*Sibila, con las que Carlos se enfrenta como severo juez de virtud, han dado origen a historias de adulterio: Galiena, a la de *Morant und Galie*; las otras dos, a otras que llevan sus propios nombres. Hildegarda es solicitada por el hermano de Carlos, Taland, quien al ser rechazado y metido en prisión la acusa de adulterio al regreso de Carlos. Es repudiada, trasladándose a Roma y convirtiéndose allí en monja taumaturga; sin darse a conocer cura a Taland, atacado de lepra, pidiendo a Carlos le conceda el perdón, y muere como una especie de santa. La historia, transmitida sin nombre por Vincenz de Beauvais, fue atribuida en los *Annales Campidonenses* alemanes por primera vez a Hildegarda. Frischlin adaptó el argumento a un drama académico latino (1579), que termina con la reconciliación de los esposos; un libro popular sueco del siglo XVII y la epopeya fragmentaria de Platen *Die grossen Kaiser* recogieron el argumento. Un desarrollo más amplio que el de este argumento halló el de la reina Sibila. Las hijas de Carlos, que según Eginardo eran celosamente vigiladas por Carlos y no llevaron vida licenciosa, enriquecieron la leyenda con la historia de amor de \*Eginardo y Emma y con la historia de amistad de \*Amis y Amile, unida mucho más tarde a la épica carolingia.

Las epopeyas carolingias francesas del Doon de Maguncia y de Garin de Monglane fueron fundidas en la Edad Media tardía en ciclos continuados, que narraban la vida de Carlos siguiendo las canciones de gesta y las leyendas, así la crónica en verso de Philippe Mouskès (1243) y las adaptaciones en prosa de Girard d'Amiens (*Le Roman de Charlemagne*, h. 1300) y de David Aubert (*Conquestes de Charlemaine*, 1458). La épica carolingia es una creación francesa; las demás literaturas han acogido el argumento gustosamente y lo han modificado según las circunstancias nacionales, pero sólo en parte han continuado su desarrollo independiente.

La literatura medieval alemana desarrolló en el mejor de los casos una imagen de

Carlos, pero no un argumento. Carlos fue visto simplemente como precursor y modelo de los emperadores romano-germánicos y como héroe religioso. Así Carlos es en la *Kaiserchronik* (1135/1150) principalmente el vengador del Papa, su hermano, frente a los romanos sublevados. En el *Rolandslied* de Konrad (h. 1170) Carlos no combate por una «Alemania» que sustituye a la «Douce France», sino por el imperio y la Cristiandad. El *Karl* de Stricker (h. 1230), que amplió el contenido del *Rolandslied*, antes citado, con el *Mainet* y la leyenda de Berta, deja traslucir la postura estáfica contra las pretensiones de poder del Papa. Es de origen alemán la leyenda del retorno del emperador Carlos, que por cierto fue atribuida a varios soberanos alemanes, entre los que finalmente Federico Barbarroja fue el preferido; Carlos descansa esperando en Desenberg o en Herstelle, en el Gudensberg de Hesse o también en el Untersberg de Salzburgo. Esta leyenda tuvo su papel en la renovación del argumento carolingio durante el siglo XIX. Mientras que la épica carolingia neerlandesa continuadora de la tradición francesa tuvo un gran florecimiento hasta mediados del siglo XIII, el desarrollo en Inglaterra fue muy pobre. Se dice que Taillefer cantó durante la batalla de Hasting las hazañas de Carlos y Roldán y con ello el argumento penetró en el país al mismo tiempo que los conquistadores normandos, pero las traducciones al inglés medio, iniciadas probablemente a partir de finales del siglo XII, sólo se conservan en versiones nada originales del siglo XIV. Sólo la traducción de Lord Berners del *Huon de Bordeaux* (s. XVI) resultó importante para la literatura inglesa por la figura de Oberón. El escaso interés de Inglaterra se explica quizá por ser ésta la patria de la épica de \*Arturo. En cambio Escandinavia ha hecho una gran aportación con la *Karlamagnussaga* islandesa (med. s. XIII), que conserva tradiciones antiquísimas.

Más decisivo fue el desarrollo ulterior del argumento en los países románicos. España, participante e interesada en los acontecimientos de Roncesvalles, no sólo ha refundido la leyenda de Roldán, creando por orgullo nacional un héroe rival en Bernardo del Carpio, sino que ha incorporado también a la *Crónica General* de Alfonso X (s. XIII) sobre todo el *Mainet*, y narrado en la *Gran Conquista de Ultramar* (s. XIII) la Cruzada de Carlos a Tierra Santa. Estas

narraciones «históricas» y numerosos romances fueron las fuentes de novelas y dramas del Siglo de Oro español. Entre los dramas clásicos españoles existen alrededor de treinta con argumentos procedentes de la leyenda carolingia, de los que once son de Lope de Vega, tres de Calderón, uno de Cervantes, uno de Baltasar Díaz, uno de Moreto y uno de Mira de Amescua. Los autores manejaron el argumento con gran libertad, y como la distancia espiritual era muy superior a la existente en los hechos, los héroes se convirtieron en aventureros galantes, Carlos era el soberano débil, irreconciliable y ridículo de la época tardía francesa y de los poemas italianos, la camaradería de los paladines se había convertido en riñas y peleas. Se adaptaron el argumento de Berta-Milón (Lope, *La mocedad de Roldán*), el de Mainet (Lope, *Los palacios de Galiana*), el de Ogier de Dinamarca (*Romances del duque de Mantua*; Lope, *El Marqués de Mantua*; B. Díaz, *Tragedia del Marqués de Mantua*, 1665; Cáncer y Velasco, *La muerte de Baldovinos*, 1651), el de Reinaldo de Montalbán (L. Domínguez, *Reynaldo de Montalbán*, novela, 1525; Lope, *Las Proezas de Reynaldos*). En Italia la tradición argumental se cifó directamente a las gestas francesas por medio de canciones en lengua franco-italiana. Las canciones fueron más tarde refundidas en prosa y se conservan en la gran colección de argumentos de los *Reali di Francia* de Andrea da Barberino (h. 1370). Traían la genealogía de los reyes francos hasta Constantino y destacaban especialmente la enemistad de la casa de Carlos con la del Doon de Maguncia, tan típica de la estructura social italiana. Los *Reali* sirvieron de punto de arranque a un desarrollo nuevo y muy independiente de la epopeya carolingia dentro de la épica italiana en verso, pero en ellos Carlos quedaba muy relegado, apareciendo ya solamente como anciano infantiloides y tirano caprichoso, mientras que Roldán se convirtió en la única figura de primer plano.

La imagen histórica de Carlomagno no se vio libre de elementos legendarios hasta la publicación de la crítica de fuentes del florentino Donato Acciaiuoli (h. 1461). Para los humanistas alemanes el emperador se convirtió entonces en héroe nacional (Marcus Wagner, *Chronikon*, 1579). Mientras que la literatura clásica de los italianos y españoles construyó muchas obras sobre la tradición legendaria medieval, la literatura

francesa, en cambio, de los siglos XVII y XVIII apenas se ha ocupado de Carlos. Le Laboureur narra en un poema épico (1666) la campaña de Carlos contra Roma y la reinstauración de León; el mismo tema fue tratado al mismo tiempo por Courtin en un poema. Algunos dramas de los siglos XVII y XVIII se cifieron a la tradición italiana del argumento de Roldán. El tono ligero de la versión en francés antiguo del *Pèlerinage* fue el origen de las imitaciones de la época galante (La Chaussée, 1777; M.-J. Chénier, 1820). El hecho de que Napoleón designase a Carlos como «notre prédécesseur» volvió a acercarle a la conciencia nacional (Montfort, *Charlemagne*, drama, 1810; H. Montol de Sérigny, *Charlemagne empereur d'Occident*, ópera, 1808), y, dentro de la línea del romanticismo alemán, también De Vigny y V. Hugo celebraron a Carlos en alguno de sus poemas. La revitalización más importante la recibió el argumento en Alemania a propósito del interés romántico por la Edad Media y la renovación política de la idea imperial. Pero pudo comprobarse aquí la carencia de acción uniforme. Debido a que en la literatura contemporánea el factor aventura ha perdido interés, el argumento se desmenuzó en numerosas imágenes sueltas de un gran álbum de grabados, en anécdotas, episodios y cuadros ligados a determinados lugares. Las baladas reunidas por Simrock en su *Kerlingschem Heldenbuch* (1847), así como los romances de sus coetáneos y los poemas y narraciones de autores posteriores del siglo XIX (Gerok, Greif, Kopisch, Riehl, Dahn), ofrecen una nueva modelación, pero no una continuación del argumento; las más conocidas son las baladas de Uhland y la *Rheinsage* de Geibel (1836) que recoge y desarrolla una tradición popular más reciente en la leyenda del rey que se levanta de la tumba durante la noche y bendice las viñas. La literatura alemana contemporánea se ha interesado por la figura del caudillo sajón Witi-kingo tratada por primera vez con simpatía en la epopeya de Ch. H. Postel (*Der grosse Wittekind*, 1698). La conciencia bajo alemana de raza y la crítica de las actividades apostólicas de Carlos, basadas en la enemistad con la Iglesia, intentaron extraer del argumento un elemento nuevo (F. Dahn, *Lied der Sachsen, Die rote Erde*, poemas; F. Bartels, *Herzog Widukind*, drama, 1905; F. Forster, *Der Sieger*, drama, 1934). La leyenda tradicional, tratada todavía por Platen, Simrock y Halm, de la mi-



lagrosa conversión de Witikindo, quedó eliminada con esto.

G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1863; A. Ludwig, *Lope de Vegas Dramen aus dem karolingischen Sagenkreise*, 1898; K. Reuschel, «Die Sage vom Liebeszauber Karls des Grossen in dichterischen Behandlungen der Neuzeit» (*Philologische und volkswissenschaftliche Arbeiten, Karl Vollmöller zum 16. Oktober 1908 dargeboten*), 1908; J. Kirchhoff, *Zur Geschichte der Karlsage in der englischen Literatur des Mittelalters*, tesis, Marburg, 1914; E. Arens, *Kaiser Karls Sage in Romanzen und Liedern*, 1924; el mismo, «Kaiser Karl segnet die Reben» (*Eichendorff-Kalender*, 16), 1925; J. E. Wick, *Karl der Grosse in der neuzeitlichen deutschen Dichtung*, tesis, Wien, 1932; P. Lehmann, «Das literarische Bild Karls des Grossen vornehmlich im lateinischen Schrifttum des Mittelalters» (*Sitzungsbericht der Akademie der Wissenschaften München, Phil.-hist. Abt.*, 1934, 9), 1934; R. Köster, *Karl der Grosse als politische Gestalt in der Dichtung des deutschen Mittelalters*, 1939; R. Folz, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, Paris, 1950; *Karl der Grosse, Lebenswerk und Nachleben*, t. 4, *Das Nachleben*, editado por W. Braunsfels y P. E. Schramm, 1967.

**Carlos V. Ver Mauricio de Sajonia y Don Juan de Austria.**

**Carlos I y Cromwell.**—La «Glorious Revolution» de Inglaterra tiene probablemente su eje humano y fatal en la ejecución del rey Carlos I Estuardo (1649) con la que el Parlamento correspondió a una exigencia de Oliverio Cromwell. La cuestión de si este desenlace de la lucha entre el Parlamento y el rey había sido la meta del noble campesino puritano rápidamente ascendido de caballero combatiente a miembro del Parlamento, o si éste había actuado así obligado por el comportamiento vacilante y poco sincero del rey, su intento de huida y su pacto con los escoceses, es sólo una parte del problema básico de si la dictadura se hallaba dentro del mismo espíritu de Cromwell y del principio representado por él, o si se vio impulsado a la dictadura militar por la oposición y la incapacidad del Parlamento. Carlos Estuardo soportó la muerte con estoicismo y con la firme convicción de hallarse en su derecho, del mismo modo que Cromwell se sentía instrumento divino y tampoco sabemos que tuviera dudas ni arrepentimiento de sus actos.

Para la adaptación literaria el regicidio tenía el valor de símbolo de todos los sucesos revolucionarios. También los escritores que abarcan la vida entera de Cromwell tuvieron que ver aquí el punto crítico, del que se derivaron muchos acontecimientos posteriores, como por ejemplo la re-

nuncia de Cromwell a la corona real. Hasta finales del siglo XVIII, es decir, hasta la época de la Revolución Francesa, el interés y la simpatía aparecían exclusivamente de parte del rey, considerado mártir, mientras que Cromwell, prescindiendo de algunos poemas de alabanza de sus partidarios y coetáneos (A. Morwell, J. Milton, E. Waller, J. Dryden), aparece como intrigante y malvado. La causa de esto se hallaba tanto en el carácter del rey como en el hecho de que las ideas revolucionarias se hallaban muy lejos de los siglos XVII y XVIII, así como también en el romanticismo que los partidarios y la posteridad quisieron ver en los Estuardo: como linaje valiente, noble y caballeroso, cuya ligereza y aventuras amorosas contribuían a aumentar aún más el atractivo, penetraron los Estuardo en la opinión general, disfrutando de este modo de una ventaja en el ámbito literario muy difícil de superar por el insignificante, torpe y seco Cromwell, presentado siempre con aspecto mojigato. Por añadidura el pensamiento y la actuación del Puritanismo de aquella época resultan incomprendibles para los sentimientos modernos y además no existe nada que anime a intentar su comprensión.

Las adaptaciones inglesas más antiguas del conflicto pertenecen al drama (Anón. *The Famous Tragedy of King Charles I*, 1649) y al diálogo (Anón., *The Tragical Actors or the Martyrdom of the Late King Charles*, 1660; A. Cowley, *Discours bey Way of a Vision Concerning the Government of Oliver Cromwell*, 1661), no presentan en escena al rey, y Cromwell y sus partidarios aparecen bajo el peor aspecto. La primera vez que aparece la figura del rey en escena es en la famosa tragedia de A. Gryphius *Carolus Stuartus* (1650), como héroe cristiano estoico; una escena final visionaria, añadida después de la reposición de los Estuardo en el trono, presentaba la venganza contra los asesinos. Parecido al de Gryphius; pero marcado con algo más de sentimentalismo es el rey del drama de A. Fyfe *The Royal Martyr or King Charles the First* (1705); la tranquilidad con que aquí el rey pasa, dedicado a la charla filosófica, las últimas horas antes de su muerte, se convirtió en un rasgo común de todos los dramas carolinos. Está de acuerdo con la estructura de los dramas de mártires barrocos y clasicistas, el que ofreciesen sólo los últimos acontecimientos de la vida del rey, generalmente a partir de la constitución del ju-

rado (W. Havard, *King Charles the First*, 1737; A. Moreschi, *Carli I Re d'Inghilterra*, 1783); Cromwell actúa como oponente, en el sentido de que sus ataques conducen a la caída del rey y de que sus malas cualidades hacen resaltar tanto más las nobles del rey. No se consideró necesario estudiar el problema de su carácter, se convirtió en el estereotipado ambicioso e hipócrita, así descrito también por la historiografía de la época (Clarendon, Hume), su dictatorialismo sirvió en todo caso de diana a la burla (M. Prior, *Dialogues of the Dead*, h. 1715).

La simpatía por los procesos revolucionarios iniciada con la Revolución Francesa y la comprensión de la dualidad del alma humana provocada por el Romanticismo dieron también interés a la figura de Cromwell. En el fragmento de tragedia de P. B. Shelley (*Charles I*, 1824) se relaciona ya el destino de ambas figuras, con la orden del rey de impedir la salida de los emigrantes a América, entre los que se encuentra el desconocido Cromwell; el fracaso de la obra se debe quizá a que Shelley no fue capaz de captar la figura de Cromwell. En cambio la acción política de fondo de la novela de W. Scott *Woodstock* (1826) debe su gran interés al carácter contradictorio de Cromwell, que por un lado es un astuto forjador de intriga y por otro un melancólico enfermizo; el motivo de un perdón sorprendente aparece con frecuencia a partir de entonces en el tratamiento del argumento. Tales descripciones del carácter, no sólo más justas, sino también más interesantes (H. H. Herbert, *Oliver Cromwell*, novela, 1840; E. Bulwer-Lytton, *Cromwell's Dream*, poema, 1841; G. W. Melville, *Holmby House*, novela, 1860), fueron abriéndose paso muy lentamente frente al personaje intrigante tradicional (M. R. Mitford, *Charles the First*, drama, 1834; E. Robinson, *Whitehall*, novela, 1845); pero la figura verdaderamente trágica continúa siendo el rey. En cambio en Alemania se intenta, ya a partir de principios del siglo XIX, incorporar el drama a esta personalidad, llena de contrastes, con su trágico encadenamiento, sin que empero autores teatrales de gran habilidad como A. Klingemann (1809), G. A. v. Maltitz (1831), E. Raupach (*Trilogie*, 1829-1833), H. Laube (*Montrose, der schwarze Markgraf*, 1859) y A. E. Brachvogel (*Der Usurpator*, 1806) fuesen capaces de hacerle justicia. En Francia, V. Hugo creó con su *Cromwell* (1827) no sólo el manifiesto del

Romanticismo francés, sino también el drama más importante que sobre Cromwell se haya escrito hasta ahora. El eje de su argumento no es el regicidio, sino la oferta de la corona real, que Cromwell rechaza al comprender la amenaza de las conspiraciones tanto de los realistas como de los puritanos, renunciando con ello al sueño de su vida. El escritor francés concentra toda la fuerza de su drama en la complejidad del carácter de su protagonista, mezcla de Tiberio y Dandín, tirano de Europa y juguete de su familia. Hugo influyó enormemente en las adaptaciones cromwellianas del siglo XIX, en tanto no cayeron en la idealización iniciada con la defensa de Carlyle (*Letters and Speeches of Oliver Cromwell*, 1845).

La mayoría de los dramas cromwellianos son al mismo tiempo dramas carolinos. El resto de la biografía de Cromwell tiene una cierta sequedad, que la hace poco apropiada para la adaptación dramática o baladesca y la impulsa hacia la épica y hacia las piezas radiofónicas. En estos dramas sobre Carlos-Cromwell el rey sacrificado conservó, también en el siglo XIX, el peso poético (F. Berthold, *Karl der Erste, König von Grossbritannien*, 1840; A. Th. Gurney, *King Charles the First*, 1846; W. G. Wills, *Charles the First*, 1872; P. Lohmann, *Karl Stuarts I. Ende*, 1875; M. Aureli, *Carlo I e Olivero Cromwell*, 1875), incluso en las obras que intentaban mostrar las buenas intenciones de Cromwell y la falta de libertad de sus decisiones (A. B. Richards, *Cromwell*, 1870; A. G. Butler, *Charles I*, 1874) o colocar en la balanza la debilidad y falta de decisión del rey para aumentar su culpa (S. Heckscher, *König Karl der Erste*, 1908). Anticipándose con mucho a una tendencia general, H. Heine (*Karl I*, poema, 1851) veía en este rey al prototipo de la realeza que se ve obligada a abdicar en una época en que el pueblo no cree ya ni en Dios ni en el rey. No obstante, en un período en que en toda Europa las disensiones entre el Parlamento y la Monarquía daban una importancia política desigual al argumento, el tema de los Estuardos conservó su primacía literaria frente al de Cromwell. Esto se apreciaba comparando, por ejemplo, los descoloridos poemas cromwellianos de C. F. Meyer (*Der sterbende Cromwell*), de Fontane (*Cromwells letzte Nacht*) o de K. Bleibtreu (*Cromwell bei Maston Moor*, 1889) con las baladas estuardas de Fontane (*Die Hamiltens*; *James Monmouth*), con la Marie de

Agnes Miegel y con la obra de F. Th. Csor-  
 kor *Karl Stuarts Todesgang*.

La novela histórica sirvió mejor que el drama para hacer el retrato de Cromwell, para exponer el desarrollo de sus acciones sobre el fondo de su época revuelta, mientras el rey pasa a ocupar un papel epistólico (A. Paterson, *Cromwell's Own*, 1899; M. Bowen, *The Governor of England*, 1910; S. R. Crockett, *Hal o' the Ironsides*, 1915). J. Drinkwater ha relatado lleno de admiración tanto en poemas (1913) como en el drama (1921) los momentos más importantes de la vida del Lord Protector. En Alemania los acontecimientos políticos parecidos reavivaron el interés por el argumento proporcionando a la figura de Cromwell valor simbólico no sólo para el historiador (H. Oncken), sino también para el escritor. Así justificó entre otros M. Jelusisch (novela, 1933, drama, 1934) a Cromwell como una encarnación más del leaderismo y como expresión de la voluntad popular, al que ni la realeza, ni el parlamentarismo es capaz de hacer justicia, y J. Tralow (*Gewalt auf der Erde*, novela, 1933, en 1947 bajo el título *Cromwell, Der Untergang einer Diktatur*) vio en él la encarnación del dictador, que piensa siempre en el propio poder y cuando Dios le falla, está dispuesto a pactar incluso con el diablo.

R. Fertig, *Die Dramatisierungen des Schicksals Karls I. von England besonders in A. G. Butlers Tragödie "Charles the First"*, tesis, Erlangen, 1910; K. T. Parker, *Cromwell in der schönen Literatur Englands*, tesis, Zurich, 1919-1920.

**Casandra.**—La bella y profética hija del rey troyano Príamo, Casandra, tiene en la guerra de \*Troya el papel de amonestadora; inútilmente anuncia la caída de la ciudad, inútil es también su consejo en contra de la admisión del caballo de madera. Es la hija favorita del rey y vela llena de angustia en la fortaleza cuando por la noche éste se dirige al campamento de los enemigos y al encuentro de \*Aquiles. La *Odisea* cuenta que es llevada como esclava a Micenas por Agamenón, y allí se convierte, junto con él, en víctima del asesinato de Egisto y Clitemestra. Calímaco añade que, durante el saqueo de Tróya, Casandra es arrancada por Ajax de la estatua protectora de Atenea y violada.

El motivo del don profético de Casandra tiene ya en Píndaro algo de simbólico, al recalcar éste que su destino había sido el que nadie creyese en sus profecías; Esquilo dio a este rasgo un fondo mítico, se-

gún el cual Apolo ama a Casandra y le concede el don profético a condición de que le entregue su amor; pero después de recibido el don, Casandra no le corresponde y Apolo la castiga haciendo que sus profecías no sean creídas. Profetiza la muerte de \*Agamenón y la suya propia, así como la venganza de Orestes, y se encamina a sabiendas al encuentro de la muerte. Eurípides, en sus *Troyanas*, imprimió a la muerte de Casandra un tinte nacionalista: triunfalmente salvaje anuncia a su madre, prisionera, que vengará a Troya en Agamenón, pero ocultando que pagará este triunfo con su propia vida; queda claro el amor de Agamenón hacia ella.

De este modo la figura de la profetisa adquiere una función simbólica en la epopeya y la tragedia de los griegos: la muerte de la prisionera en Micenas es el final de la guerra de Troya; comenzó con el rapto de \*Helena, cuya belleza triunfante es la imagen opuesta de Casandra. La profetisa que, contra su voluntad e impulsada por una fuerza interna, se ve obligada a anunciar la desgracia a los hombres que no quieren escucharla, es la figura central de la epopeya *Alexandra* (= Casandra, h. 295 a. de C.) de Licofrón, que se reduce esencialmente al discurso en forma de oráculo que Casandra hace sobre toda la historia de Troya; el marco lo forma un diálogo entre Príamo, que tiene a su hija por loca y la ha hecho encerrar en una torre, y el guardián de ésta. La desaparición de rasgos individuales, que se anuncia ya aquí, está consumada en Cicerón, que trasladó el nombre de Casandra a otros personajes proféticos. En la Antigüedad tardía se llega finalmente a una fusión con Sibila.

La Edad Media, con su respeto por lo profético, supo dar a la descolorida y escueta imagen de Casandra la dignidad de lo extraordinario, ya que no una matización individual, en las novelas, básicas para la tradición de la leyenda troyana, de Dictis y Dares. La belleza, la virginidad y la sabiduría de Casandra son contrastadas en los poemas épicos medievales troyanos con la perversidad de la veleidosa Helena, contra la que también va dirigida la ira de la profetisa. En el *Lied von Troja* de Herbort von Fritzlar (h. 1210), Casandra profetiza incluso la venida del Mesías y la Historia Universal hasta el día del Juicio. En la Edad Media tardía la figura aparece dotada de conocimientos científicos y de astrología (J. Lydgate), y en el *Mystère de la destruc-*

tion de Troye de J. Milet (1450/1452) tiene incluso rasgos de bruja.

La renovación del personaje partió de Boccaccio, que, por un lado, lo sometió en sus *De claris mulieribus* (h. 1370/1375) a una contemplación histórico-crítica, presentando la historia mítica previa como pura invención, y por otro dio en su *Filostrato* (med. s. XIV) vida propia al elemento poético: Casandra intenta con su aviso salvar a su hermano Troilo de su locura de amor; ha sido eliminado el motivo de una misión superior. Desde entonces la figura continuó viviendo dentro del argumento de \*Troilo y Criseida, en Chaucer y Shakespeare, como personaje secundario, de forma parecida a como se acomodó definitivamente dentro del argumento de la muerte de Agamenón a partir del siglo XVIII, y no se independizó hasta el siglo XIX. Por primera vez apareció, en el poema de Schiller *Kassandra* (1802), en versión trágica. Fue decisivo el conflicto entre la misión profética y el amor terreno (H. Zirndorf, drama, 1856) desarrollado por F. Gessler (drama, 1877) bajo la influencia de la \*Doncella de Orleans: el amor terreno resulta el más fuerte, pero finalmente Casandra renuncia, retirándose a la soledad; después de la destrucción de la ciudad y de la muerte del amado es raptada por Agamenón. En los dramas sobre la muerte de Agamenón de G. Kastropp (*Agamemnon*, 1890) y E. König (*Klytämnestra*, 1903), Casandra se convierte en la rival activa de Clitemestra en el amor del rey, quien por su causa repudia a su propia esposa. En H. Pischinger (drama, 1903) falta a su misión por su amor al troyano Coroibo en Eulenberg (drama, 1903) y ama al hijo de Aquiles, Neoptólemo. La *Cassandra* (1910) del español B. Pérez Galdós forma parte de los pocos logrados ensayos del novelista en la esfera del drama; en la obra neoclasicista de P. Ernst (1915) el personaje ha ganado en importancia; aquí la tragedia de Casandra se halla en su falta de capacidad de entrega y en su permanencia en el círculo ético humano, que la diferencian de la Helena amorosa y divina. Apolo la ama, pero para ella ese deseo es destructivo; él le promete el nacimiento de su hijo Homero. H. Schwarz (drama, 1941) retornó a la temática nacional de Eurípides: Casandra, que durante corto tiempo se entrega a su amor por Agamenón, expía este crimen contra su pueblo matándole y quitándose después la vida.

K. Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, 1920; K. Ledergerber, *Kassandra. Das Bild der Prophetin in der antiken und insbesondere der älteren abendländischen Dichtung*, tesis, Fribourg, 1950.

**Casanova.** — El veneciano Giacomo Girolamo Casanova (1725-1798), que se llamó a sí mismo Chevalier de Seingalt, se hizo famoso por su huida de los Plomos de Venecia (1756) a los que había ido a parar por una acusación de la Inquisición. Sus brillantes quince años aventureros siguientes (1759-1774) en las cortes europeas y sus incontables historias amorosas fueron narradas por el mismo Casanova en sus *Memorias* (1826-1838), pero sin hacer constar la curva descendente de su vida —su pobreza, el retorno a Venecia, que tuvo que comprar actuando de espía político, un nuevo viaje, escasamente glorioso, por Europa, así como los últimos años, caracterizados por la amargura, como bibliotecario del conde de Waldstein en el castillo del Dux en Bohemia.

La abundancia de aventuras amorosas en las que Casanova aparece como quien está más allá del bien y del mal, entregado a los encantos continuamente renovados de las mujeres, como sibarita afortunado y bienhechor, pero diferenciándose de la figura de \*Don Juan por su falta de satanismo, ha sido ofrecida a la literatura por el mismo Casanova a través de sus *Memorias*. La tragedia del envejecimiento, que se presenta a través de estos escritos y que puede reconstruirse con los hechos ampliatorios de la vida de Casanova, elevó el argumento por encima de lo aventurero y cómico, convirtiendo al héroe con frecuencia en vencido.

En este sentido utilizaron, ya poco después de la aparición de las *Memorias*, E. A. Varin/Desvergiers a la figura, convertida hoy en un nombre genérico, en la comedia de equívoco *Casanova au Fort de St-André*, que traducida por C.-A. Lebrun (*Casanova im Fort St. André*, 1838) fue la base para la ópera *Casanova* de A. Lortzing (1814; adaptación *Casanova in Murano* de R. Lauckner/M. Lothar, 1942): Casanova, vacilante entre tres mujeres, se queda sin ninguna por serle éstas arrebatadas por sus amantes y esposos a los que ha revelado el arte de la seducción.

En el «Fin de siècle» hubo un florecimiento asombroso del argumento: es cuando Casanova se convirtió en el símbolo del tipo masculino de moda, incapaz de fidelidad. Tenemos al principio el drama de H. v.

Hofmannsthal *Der Abenteurer und die Sängerin* (1899), en el que Casanova abandona al hijo recién hallado con la misma despreocupación que a la madre. A. Schnitzler hizo, basándose en la lucha entre dos mujeres por Casanova, las cuales se ven obligadas a renunciar en favor de una tercera, la comedia *Die Schwestern oder Casanova in Spa* (1919). Aventuras parecidas fueron adaptadas al drama por R. Auernheimer (*Casanova in Wien*, 1924), R. Schanzer (libreto, 1928), F. W. Ilges (*Casanova revanchiert sich*, 1938) y P. Burkhard (*Casanova in der Schweiz*, libreto, 1944). C. Sternheim (*Der Abenteurer*, 1924) dio a conocer en «tres piezas» la evolución del arte de seducción y de la técnica del fraude de Casanova. También las obras narrativas aprovecharon lo episódico (E. Colerus, *Geheimnis um Casanova*, narración, 1936; A. Lesk, *Die Begegnung mit der Kaiserin*, novela, 1937; H. W. Geissler, *Karneval in Venedig*, cuento, 1942; S. Márai, *Vendégjáték Bolzánban*, novela, 1940; J. Gregor, *Casanova in Petersburg*, cuento, 1947); L. Fürnberg (*Mozart-Novelle*, 1947) enfrenta a Casanova con Mozart, al que hace aparecer como revolucionario; y hace que aquél mantenga un concepto del arte como actividad orientada hacia lo sublime y que no tiene que estar al servicio de la vida ni del pueblo. Las versiones noveladas de la totalidad de la vida se vieron obligadas a concentrar la dispersión de las *Memorias* en una selección expresiva (E. Weill, *Der grosse Zauberer*, 1927; J. Erskine, *Casanova's Women*, 1941; R. Aldington, *The Romance of Casanova*, 1947).

El aspecto trágico de esta vida aventurera, el envejecimiento, las despedidas, el paso a la soledad y el olvido presentado en el análisis caracteriológico de Stefan Zweig (en *Drei Dichter ihres Lebens*, 1931), fue con frecuencia un elemento de dramas (H. Eulenberg, *Casanovas letztes Abenteuer*, 1928) y cuentos (J. Mühlberger, «Casanovas letztes Abenteuer», en *Fest des Lebens*, 1941; M. Grengg, *Die letzte Liebe des Giacomo Casanova*, 1948), en los que el envejecimiento pudo ser expresado con muy variados matices, tanto como derrota interna frente al rival y autorrenuncia humillante (A. Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, cuento, 1918), como de renuncia caballerosa del experto hombre del Rococó frente a una época nueva más basta (H. W. Geissler, «Don Giovanni», cuento, en *Das glückselige Flötenspiel*, 1958).

**Castellana de Vergi.** — La historia de la Castellana de Vergi, que probablemente tenga muy poca relación con personajes y acontecimientos históricos, es narrada por vez primera en un poema francés antiguo (ant. a 1288) de un poeta del que nada se sabe. Un caballero tiene relaciones amorosas con la Castellana de Vergi, que le avisa siempre cuando le espera por medio de un perrito que se le aproxima en el jardín; el esposo de la Castellana apenas es mencionado. La duquesa de Borgoña ama al mismo caballero, y cuando éste la rechaza, lo acusa ante su esposo, amigo de aquél, de perseguirla. Para demostrar su inocencia al duque, el caballero le revela su secreto y le lleva consigo hasta el jardín, donde el duque espera al caballero hasta la mañana siguiente. Cuando la duquesa sospecha del acuerdo de los hombres, sondea a su marido, hasta que éste le revela lo que sabe. La duquesa pone en evidencia a su rival durante una fiesta con frases alusivas, la Castellana cae muerta de vergüenza y desesperación y el amante se mata a su lado, el duque mata a su esposa y expía su culpa en una peregrinación a Tierra Santa.

El motivo del amor secreto y prohibido y el motivo del amor rechazado que recuerda a la mujer de Putifar (\*José) se funden en este argumento en una narración de agradable tristeza, que se conservó en Francia con escasas variantes hasta el siglo xv y cuya difusión puede comprobarse por numerosas citas. El argumento no ha recibido ninguna modificación decisiva, pues tanto la acción como los caracteres están claros desde el principio. Así las versiones holandesas ofrecen ligeras modificaciones: la «Sproke» *Die Borchgravinne van Vergi* (1315) y Dirk Potter (en *Der Minnen Loep*, h. 1410) acentúan el valor de la discreción, y el libro popular de 1550 predica la renuncia a los placeres de la carne. En Italia, una versión del siglo xiv sustituyó el ambiente sentimental por una acción efectista; la Castellana se mata con una espada. El primero en ofrecer un cierto enriquecimiento de la acción es Bandello en «La Dama del Verziero» en la parte cuarta de sus *Novellen* (1573). La «diabólica» duquesa simula estar embarazada para lograr que su esposo le revele el secreto; la traición del caballero está motivada por su amistad y su obligación para con el duque; la relación amorosa ha sido transformada en un matrimonio secreto efectuado después de la muerte del esposo de la Castellana. Mar-

garita de Navarra (*Heptaméron*, 1545/1549) prescinde de la descripción del amor feliz y comienza con la solicitud amorosa de la duquesa. Más tarde el cuento de Banello fue conocido en Francia por la traducción de F. de Belleforest (*Histoires tragiques*, 1580). El drama de la primera época de Lope de Vega, *El Perseguido*, aportó una generosa ampliación del argumento. Aquí el conde está casado en secreto con Leonor, la hermana del duque, la duquesa encuentra un aliado en un pretendiente celoso de Leonor incitándole a atentar contra la vida del conde; la obra termina con el destierro de la duquesa y el nombramiento del conde y su familia como herederos. Finalmente el argumento ha sido utilizado como núcleo de una ampulosa novela caballeresco-aventurera del conde de Vignacourt (*La Comtesse de Vergi*, 1722), en la que el caballero enamorado, Raúl de Vaudray, se ve exonerado por el hecho de que la Castellana le había sido confiada por su esposo moribundo, amigo de juventud; la duquesa intenta primero asustar a Vaudray por medio de amenazas eliminando finalmente a la rival con ayuda de un ramo de flores envenenado. Una reimpresión del año 1766 (*La Comtesse de Vergi et Raoul de Coucy*) sustituyó el apellido De Vaudray por De Coucy estableciendo así una relación, aunque totalmente externa, con el argumento de la \*Leyenda del Corazón. Con la refundición libre de la vieja historia llevada a cabo por Le Grand (1779) el argumento se hizo asequible al público lector moderno.

E. Lorenz, *Die Kastellanin von Vergi in der Literatur Frankreichs, Italiens, der Niederlande, Englands und Deutschlands*, 1909.

**Castellano de Coucy.** Ver *Leyenda del Corazón, La*.

**Catilina la Grande.** Ver *Pedro el Grande*.

**Catilina.** — La conjuración de Catilina († 62 a. de C.), patricio romano empobrecido, que con la intención de enriquecerse aspiraba a la dignidad de cónsul, de la que fue rechazado por el partido senatorial, que intentó después un golpe de Estado, al principio aliado con un grupo democrático alrededor de César y más tarde con una banda de aventureros, siendo desenmascarado por Cicerón, y que se suicidó tras su derrota de Pistoia, ha sido transmitida por Salustio y Cicerón con tal profusión

de detalles que parecía innecesaria la adaptación épica, pero en cambio parecía imponerse su incorporación al drama. Elementos llamativos —Catilina fue acusado de relaciones con una vestal—, escenas grandiosas y una intriga llena de colorido —Cicerón hizo vigilar a los conspiradores por Fulvia, amante de uno de ellos, y se apoderó de ellos en el preciso instante en que se aliaban con los alobroges celtas, pudiendo ser acusados por ello de alta traición— parecían necesitar sólo la mano del artista. A pesar de todo, el carácter de Catilina ha resultado poco rentable. La falta de escrúpulos de su proceder, al que no puede negarse cierta grandeza y arrojo, no pasa de ser la de un aventurero y no podía ser explicada psicológicamente de otro modo que por la ambición y la avaricia de una persona amenazada de descenso de clase. Los intentos de convertir a Catilina en un héroe de la libertad democrática iban en contra de las realidades políticas y de su carácter.

Por eso el destino de Catilina sólo encontró adaptadores importantes en el Renacimiento tardío y en el Barroco, cuando surgió el interés literario por el tipo de hombre brutal y criminal. El primero en tratar el argumento fue el inglés St. Gosson, hacia 1597, quien quería demostrar en el contraste Catilina-Cicerón la necesidad de castigar al traidor y la necesidad del gobierno de hombres sabios. Su drama sería probablemente la fuente del también perdido de R. Wilson/H. Chettle (*Catiline's Conspiracy*, 1598). Catilina queda incluido dignamente en la serie de figuras criminales de Ben Jonson (*Catiline, His Conspiracy*, 1611): aquí Catilina es un hombre brutal llevado más allá de toda dimensión, que muere en la batalla, lleno de rebeldía e indómito; la acción, dirigida por potencias ultraterrenas, se atiene, en los hechos, a las fuentes latinas. También las obras de teatro del francés Abbé Pellegrin (1742) y P.-J. de Crébillon (1748) pertenecen a estas tragedias de criminales, pero siguiendo el gusto francés introducen una intriga amorosa entre Catilina y la hija de Cicerón, en la que Cicerón no tiene un papel demasiado claro. Sin embargo ya Crébillon dio a Catilina un rasgo de cierta grandeza, sus actos aparecían justificados por la situación amoral de Roma, y actuaba como precursor de César. Contrariamente a Crébillon escribió después Voltaire *Rome sauvée* (1752), una glorificación de Cicerón, frente al cual Catilina

lina, al que abandona por patriotismo su propia mujer, resulta mezquino.

También el teatro académico de ambas religiones ha utilizado el argumento, transmitido por las lecturas escolares, en general como reproducción escénica, puramente declamatoria, de Salustio (Breslauer Magdaleum, 1658, Görlitz, 1669), pero también con tendencia didáctico-moral y en una escenificación enriquecida con figuras alegóricas (Benediktinertheater Salzburg, 1749; Benjamin Steiff, 1782). El popular diálogo de difuntos moralizante del siglo XVIII colocó a la figura como ejemplo contra la aspiración al despotismo (Fénelon, 1710) y contra la ambición (Ch. E. v. Kleist, 1759). Kleist vio en las características de Catilina, lo mismo que Schiller en el prólogo de sus *Räuber*, tantas posibilidades para la horca como para el trono. A finales de siglo la ópera (G. Casti/A. Salieri, 1792) modificó el argumento heroico con medios rayanos en la parodia, haciendo que el gran capitán de bandidos Catilina fuese dominado sólo en apariencia por el cobarde Cicerón, pero en realidad por la encantadora Fulvia.

Para el siglo XIX, que no sabía qué hacer con la figura del asesino como tal, y que por tanto la deformó o intentó salvarla moralmente, sólo podemos citar intentos de escasa importancia con excepción de los proyectos de dramas de grandes escritores como Grillparzer, Platen y Dingelstedt. En los efectos y los motivos K. A. Frhr. von Perglas (1808) y H. Pöhl (1877) se inclinan al drama escalofriante; Dumas/Maquet (1848) y Parmenio Bettoli (1875) disfrutan con adornar fantásticamente elementos secundarios, sobre todo la historia de las vestales. En Dumas, un hijo nacido de esta relación, resulta decisivo para el destino de Catilina; en Bettoli, Catilina acaba apuñalando a esta amante, que es una cuñada de Cicerón. F. Kürnberger (1855) y Th. Curti (1892) convirtieron a Catilina en noble héroe de la revolución, y K. Schröder (1855), en una prueba en contra de la revolución; el joven Ibsen (1848/1849) lo utilizó para demostrar la divergencia entre aspiraciones y posibilidades. Lo mismo que Ibsen, la obra de H. zu Ysendorff (*Videant*, 1899) tiene el motivo de la joven que venga en Catilina a su hermana deshonrada. También en H. Lingg se convierte en víctima de una venganza privada. A. Bartels (1905) volvió a utilizar la figura criminal del siglo XVII, debido a sus criterios histórico-literarios, y justificó la postura de Catilina con una idea

«del más allá del bien y del mal» derivada de Nietzsche.

H. Speck, *Katilina im Drama der Weltliteratur*, 1906.

**Catón.** — El político romano Marco Porcio Catón Uticense (95-46 a. de C.), que ya en tiempos de la conjuración de \*Catilina defendió, como enemigo de éste, los sentimientos tradicionales romanos, y más tarde como partidario de Pompeyo defendió la República romana contra \*César, aun después de la muerte de aquél y después del triunfo de César en Tapso, y prefirió el suicidio a una vida bajo la tiranía en la Utica norteafricana, fue equipado ya por su coetáneo y compañero de partido, Cicerón, en el discurso de defensa de L. Licinio Murena, con virtudes típicamente estoicas. En el elogio posterior de Cicerón a Catón las virtudes atribuidas a éste tienen ya el valor de programa ético de los enemigos de César; a este elogio contestó César en sus *Anticatores*. Por tanto la valoración política y moral de Catón está ya prefijada aquí.

La despolitización del concepto de «virtus» llevada a cabo en la era imperial y la de su representante Catón, hizo que su vida y sus obras fuesen finalmente utilizadas como ejemplos de la virtud estoica en las escuelas de retórica. Séneca, en sus escritos tempranos (*Consolatio ad Marciam*; *Consolatio ad Helviam*), recogió también este aspecto ejemplarizante de la figura de Catón haciéndole aparecer como encarnación del hombre moral y del «vir sapiens». En las obras tardías de Séneca (*De constantia sapientis*; *Epistulae morales*) el elogio del pensamiento político de Catón, que a pesar de lo estéril de la lucha permanece inalterable, detesta la fuerza de las armas y con el cumplimiento de la virtud se somete a una orden divina, se ha convertido en una interpretación convencional del concepto estoico de la virtud, que había ordenado a los sabios retirarse de la política en caso de esterilidad. El poema épico histórico de Lucano *Pharsalia* (60/65) describió al héroe estoico romano totalmente en el sentido de Séneca, comparando su virtud a la fortuna de César, pero no pudo narrar el testimonio de Catón en la muerte.

La figura de Catón despolitizada y juzgada desde el punto de vista puramente ético la hallamos en el *Purgatorio* de Dante, que glorifica al héroe de la virtud, mientras que condena al infierno a los asesinos de César, Bruto y Casio, como traidores.

Ya en el *Caesar and Pompey* de G. Chapman (drama, 1631), Catón, que en la muerte triunfa sobre el malvado César, fue el verdadero héroe. Con las tendencias democráticas de la Ilustración, los aspectos políticos del destino de Catón ganaron nuevo interés. El drama clasicista modelico *Cato* de J. Addison (1713) convirtió a su héroe en el héroe virtuoso de la vituperable grandeza de César. El *Caton d'Utique* (1715), de F.-M. Deschamps, aligeró un poco la estructura de monólogo del drama, haciendo que Catón se enfrentase al César victorioso. La ética ideológica fue recogida tanto por B. Feind (*Der sterbende Cato*, 1715), como por Gottsched (igual tít., 1731), que mezclaron rasgos de los dos modelos extranjeros. Sin embargo, los límites impuestos a la adaptación literaria por el carácter de monólogo estático del argumento quedaron patentes en la versión de P. A. Metastasio a la que se puso música varias veces (J. A. Hasse, 1732; A. Vivaldi, 1737; J. Ch. Bach, 1762; G. Paisiello, 1789; P. v. Winter, 1791, entre otros) y en la parodia de J. J. Bodmer de la obra de Gottsched (1735). Los epígonos de esta corta época de florecimiento del argumento (J. B. Almeida Garrett, en portugués, 1820; A. Lamey, *Catos Tod*, 1798; A. Bicking, *Cato von Utica*, 1865) no fueron capaces de enriquecerlo.

W. Wünsch, *Das Bild des Cato von Utica in der Literatur der reronischen Zeit*, tesis, Marburgo, 1948.

**Cazador furtivo, El.**—De la idea desarrollada por la creencia popular de que con ayuda de potencias diabólicas se podían fundir o conjurar balas, que daban siempre en el blanco, encontramos ejemplos en las *Deutschen Sagen* de los hermanos Grimm (1816-1818). La primera narración sobre el destino de un «cazador furtivo» que utiliza este tipo de balas se halla en el anónimo *Unterredungen von dem Reiche der Geister...* (1731): un cazador joven y ambicioso funde con ayuda de un cazador de montaña balas embrujadas, y es maltratado por el diablo, llevado a juicio y condenado a muerte, pero perdonado finalmente en gracia a su juventud. Esta historia fue incorporada a la narración de J. A. Apel *Der Freischütz* (J. A. Apel/F. Laun, *Gespenserbuch*, 1811) como un ejemplo de escarmiento: cuenta de un joven que sólo puede ganar a su amada demostrando su maestría con un tiro de prueba, según lo exigen las tradiciones antiguas. Acobardado por sus fra-

casos, decide fundir balas durante la noche en la encrucijada del camino, apareciéndosele el demonio en la figura del Cazador Furtivo. De las 63 balas, precisamente la del tiro de prueba es una de las tres que se «burlan», alcanza mortalmente a la novia, los padres de ésta mueren pronto y el cazador acaba en el manicomio.

El argumento, que coincidía con los elementos de la pieza de magia vienesa (F. v. Rosenau, 1816; J. A. Gleich, 1816), cuya desgraciada bala se prestaba también como requisito de la tragedia (F. Conde de Riesch, 1821) y que finalmente salía también al encuentro del gusto de la ópera romántica (texto de G. Döring para Louis Spohr, que abandonó su plan al aparecer el de Weber), fue adaptado por Friedrich Kind a propuesta de C. M. v. Weber a un libreto *Die Jägersbraut* (1817) cuyo título cambió el intendente de la ópera de Berlín C. Conde de Brühl por el de *Der Freischütz* (1821). La solución conciliadora del aplaudido libreto de Kind se prepara ya con el traslado de la culpa del cazador Max a su mal consejero y traidor Caspar. El perdón amoroso de la novia y la intercesión del ermitaño consiguen librar del castigo al seducido. El argumento, unido ya por Apel al motivo del cazador furtivo, fue ampliado por Kind con un nuevo motivo de la literatura terrorífica y fantasmal al unirlo a la magia nocturna en la Wolfschlucht (barranco del lobo), situada en el bosque de Bohemia, rodeada de fantasmas.

O. Daube, «Die Freischützssage und ihre Wandlungen. Vom Gespensterbuch zur Oper» (en *Neuaustrgabe der Freischützssage aus dem Gespensterbuch von J. A. Apel u. F. Laun*), 1941.

**Céfalo y Procris.**—La historia mitológica de Céfalo y Procris ha sido transmitida por las *Metamorfosis* de Ovidio y las *Fábulas* de Higino. La diosa Aurora se enamora de Céfalo, casado con Procris, y lo rapta llevándose al Olimpo. Pero él siente nostalgia de su esposa y la diosa le permite regresar. Sin embargo, según Higino, por consejo de Aurora quiere probar primero la fidelidad de Procris. Disfrazado se acerca a ella y por medio de halagos la lleva al adulterio. Cuando reconoce al esposo, huye de él y se convierte en ninfa de Diana, que le regala un perro y una lanza que nunca yerra el blanco. Pero los esposos se reconcilian y Procris entrega a Céfalo los regalos maravillosos. Los rumores acerca de sus aventuras de caza levantan sus sospechas, Procris le sigue y se esconde a escuchar



entre los arbustos; creyendo que es acechado por una fiera salvaje, Céfalo arroja la lanza que nunca yerra y mata de este modo a su esposa.

En la Edad Media el argumento fue transformado en un «ejemplo» para el comportamiento en el matrimonio, siguiendo las interpretaciones alegórico-moralizantes del texto de Ovidio (Pierre Bersaire, *Ovidius moralizatus*, s. XIV). Este criterio continúa influyendo en las imitaciones de Boccaccio (*Genealogia Deorum; De claris mulieribus*), quien compadece y censura a Procris, por haber cedido una vez a la avaricia y otra a los celos; en Boccaccio aparece por primera vez Céfalo disfrazado de comerciante. También el primer drama, *Céfalo* (1487), representado con ocasión de unas bodas ducales en Ferrara, de Niccolò da Correggio, está dentro de la línea de esta idea de ejemplaridad y consejo para el matrimonio perfecto. En el quinto acto, Procris, a quien un fauno, enamorado de ella, ha hecho sospechar de su marido, es devuelta a la vida por Artemisa y unida nuevamente a Céfalo: redención en el sentido cristiano, basada en el arrepentimiento y la expiación. La división del argumento en la acción de Aurora y en la trágica historia de caza hizo que en la continuación una de las dos partes fuese descuidada. G. Chiabrera (*Il Rapimento di Céfalo*, 1600) dramatizó sólo el rapto de Céfalo como ejemplo de la omnipotencia de Amor. En *La bella Aurora* de Lope de Vega (1635) la diosa clásica de la mañana ha sido convertida en una maga, que tiene a Céfalo prisionero en su palacio; el espíritu de la obra es pastoril, pero la fábula apenas ha sido modificada.

Calderón (*Celos, aun del aire, matan*, ant. a 1662) es probablemente el primero que prescindió de la un tanto embarazosa prueba de fidelidad y seducción de la esposa por su propio marido, tratando solamente los celos injustificados de Procris; en el último momento se transforman aquí los celos en amor generoso, Procris se arroja entre su esposo y una fiera salvaje y es muerta así por la lanza de éste. Limitado a esta fábula pastoril-sentimental y con escasa capacidad de desarrollo, encontramos el argumento, en el siglo XVIII, en F. C. Dancourt (1711, música de Gilliers), en J. F. Marmontel (1773, música de A. Grétry), en el que la ninfa renegada, Procris, halla la muerte a manos de su propio esposo por voluntad de la ofendida Diana, en un melodrama de K. W. Ramler (1778) y en una

cantata de J. E. Schlegel (1767). El empleo frecuente de la música para la adaptación del argumento viene a demostrar la limitación de su adaptabilidad literaria, mientras que por otro lado sus valores ópticos ambientales están cubiertos por numerosas imágenes literarias. En la época moderna E. Křenek ha intentado revivirlo en una ópera (1933/1934, libreto de R. Küfferle). Un fragmento de drama de H. Lange (1948) llega sólo hasta la separación de Céfalo de Aurora, cuya venganza no había de realizarse con la muerte de Procris, sino en la solución más moderna del divorcio.

H. M. Martin, «Notes on the Cephalus-Procris Myth as Dramatized by Lope de Vega and Calderón» (*Modern Language Notes*, 66), 1951; I. Lavin, «Cephalus and Procris» (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17), 1954.

**Celinda.** Ver Cardenio y Celinda.

**Ceres.** Ver Perséfone.

**César.** — La vida y la figura de Cayo Julio César (100-44 a. de C.) han sido transmitidas por los historiadores de la Antigüedad con gran profusión y riqueza de facetas, tales como: su actuación política después de la muerte de Sila; su participación el año 60 en la institución del primer triunvirato con Pompeyo y Craso, alcanzando un punto culminante de su carrera; la obtención de grandes éxitos militares con la conquista de las Galias en los años 58-50; el enfrentamiento con Pompeyo y con el Senado, por lo que se vio finalmente obligado a pasar el Rubicón y a la guerra civil; sus victorias en las batallas de Farsalia (48) y Munda (45) haciéndose cargo del poder como «dictator perpetuus» hasta su muerte en los idus de marzo del 44 al ser asesinado en el Senado por conspiradores republicanos dirigidos por M. Bruto y C. Casio. Los *Comentarii* del propio César nos presentan cómo se veía a sí mismo: como un genio obligado a actuar de aquel modo por la situación política de su patria. La conciencia republicana de Cicerón se inclinó ante la inteligencia de César, Salustio puso en juego la grandeza de César contra la virtud republicana, Apiano fue el primero en compararle con \*Alejandro, Suetonio recogió los rasgos personales, Plutarco describió las anécdotas y escenas importantes de su vida y Lucano creó en César, desde el punto de vista republicano, el mito cesáreo del titánico y funesto corruptor.

Ya en estas imágenes antiguas, sobre todo en la descripción de Cicerón, puede observarse la diferente reacción respecto a la persona de César, que se convirtió también en el acorde fundamental de toda la literatura cesárea: la admiración de su grandeza y la oposición moral contra su actuación, la destrucción de la libertad republicana. El argumento cesáreo, como creación clásica del motivo del asesinato del tirano, muestra el derecho en ambas partes. El tirano tiene la grandeza y generosidad de su personalidad, los asesinos poseen la virtud patriótico-moral; Bruto sacrifica su amistad a su convicción y se destacan los derechos y los deberes del individuo frente a la comunidad. La tragedia de César es siempre al mismo tiempo la tragedia de Bruto, y la introducción del destino posterior de Bruto parece muy indicada también para iluminar el destino de César.

La antigüedad tardía se apartó del argumento, la Iglesia sustituyó los valores tradicionales del argumento por valores cristianos. Hasta la Edad Media, la figura de César no aparece tratada de nuevo, y lo es, más que como personalidad, como fundador del Imperio, como legislador y prototipo de gobernante. La literatura del «memento-mori» citaba a César como ejemplo típico de la fugacidad de la grandeza terrena, las leyendas fundacionales y genealógicas le citaban como fundador de ciudades y antepasado. El *Annolied* (h. 1085) y la *Kaiserchronik* (1135/1150) son ejemplos de la intención de presentarle como antecesor de los emperadores alemanes y de la propia historia: César tiene grandes dificultades para derrotar a los heroicos germanos, pero más tarde le sirven para su propia gloria, ayudándole a él y a sí mismos a convertirse en potencia mundial.

Hasta Dante no volvió César a tener rasgos más personales. Situó al pálido héroe con la mirada de águila en el prado de los paganos y a sus asesinos los condenó al infierno. Más humano y comprendido como personalidad histórica lo encontramos en los *Trionfi* de Petrarca y en una *Vita latina* que escribió Petrarca siguiendo las fuentes. El ligero rechazo de la tiranía, procedente de Cicerón, en la imagen cesárea de Petrarca, es recogido por autores posteriores, lo mismo en forma de tema retórico-literario de discusión, p. ej., en la polémica entre los humanistas Guarini de Verona y Poggio Bracciolini, que como crítica aburguesada de la tiranía según apa-

rece en la *Historia Leben und Sterben Julii des ersten Kaisers* (1563) de Hans Sachs o en el *Fastnachtspiel zwischen dem Gott Apolline und dem Römer Fabio* (1551) del mismo autor. Autores españoles del siglo XVI, como Juan de la Cueva y Gabriel Lobo y Laso de la Vega escribieron romances sobre hechos y dichos famosos de la vida de César.

El primer drama cesáreo propiamente dicho es el de A. Muret (1550), que al estilo senequista ordenó dramáticamente los hechos del asesinato de César recogidos por Plutarco, pero despreciando la tragedia de Bruto y dando a César mismo un carácter melancólicamente digno dentro de su hastío de la vida. J. Grévin hizo una versión libre en alejandrinos franceses del drama académico latino de Muret (*César*, 1561) y con ello allanó el camino a la tradición francesa; O. Pescetti adaptó la obra de Muret para la escena italiana. Mientras en Alemania no se escribió ninguna versión que recogiese el argumento con autenticidad —el *Julius redivivus* de N. Frischlin (1584) nos muestra a César retornando de los infiernos sólo como admirador de la Alemania contemporánea, el drama de K. Brüllov (1616) nos ofrece un cuadro histórico que abarca hasta la victoria de Octavio sobre Antonio, en el que el asesinato de César es sólo un episodio, y en las *Gesichten* de Moscherosch (1642) encontramos una discusión satírica entre César y sus asesinos en el averno—; en cambio Bruto halló en el dramaturgo académico M. Virdungus su primer panegirista. El patriota romano salva aquí con su asesinato y su suicidio el honor romano; lo mismo que en Inglaterra, en el *Caesar and Pompey* de G. Chapman (1631), se convierte a \*Catón en el verdadero héroe, que en la muerte triunfa sobre el malvado César. En 1599 se había representado el *Julius Caesar* de Shakespeare; en este importante drama, César no aparece en realidad como héroe trágico, sino como poder fatal, un político, que a pesar de su insuficiencia física manifiesta su grandeza espiritual, resiste a la muerte y destruye a sus asesinos; la acción inútil de Bruto acaba en suicidio.

Como héroe galante aparece César por primera vez en la literatura francesa del siglo XVII. Ya R. Garnier (*Cornélie*, drama, 1574) había enfrentado al conquistador del mundo con la viuda de Pompeyo, Cornelia. César aparece como salvador y amante de la hija de un enemigo derrotado en la no-

vela *L'Illustre Amalazonthé* de Desfontaines (1645). En *La mort de Pompée* de P. Corneille (drama, 1643; adapt. inglesa *Caesar in Egypt* de C. Cibber), César seduce con su encanto personal tanto a Cleopatra como a Cornelia, la viuda de Pompeyo, y por primera vez se traslada aquí el viejo conflicto entre la admiración y el repudio, a un personaje de ficción, es decir, a la citada Cornelia. El libreto de F. Bussani adaptado por N. Haym para el *Giulio Cesare* de Händel (1724) nos ofrece la misma escenificación egipcia para con Cornelia y Cleopatra. El episodio galante con \*Cleopatra incorporado por Corneille y Bussani fue utilizado repetidamente como tema hasta el *Caesar and Cleopatra* de B. Shaw (1901). La disputa con Pompeyo fue tratada por F. Alsedo y Herrera en el drama fantástico *Comedia nueva del mayor triunfo de Julio César, y batalla de Farsalia* (1689), en la que el pato de la autocracia de César es el suicidio de Pompeyo y la muerte de su esposa, la hija de César, y por el alemán B. Feind en un libreto de ópera de parecida invención fabulosa *Der durch den Fall des grossen Pompejus erhöhte Cäsar* (1710), que termina también con una visión sombría del futuro. La problemática política del drama de Corneille se convirtió en tema principal en el \**Cato* de Addison (1713), en el transcurso del cual César no interviene personalmente, mientras que la adaptación de Gottsched (*Der sterbende Cato*, 1731) siguiendo el modelo de F.-M. Deschamps en su *Caton d'Utique* (1715) hace que César se reúna con Catón: su grandeza aparente es condenada por la virtud. Voltaire, que ya en su obra de juventud *Rome sauvée* (\*Catilina) había hecho aparecer a César como el héroe en gestación, adaptó el tema del asesinato del tirano en *La mort de César* (1731) desde el punto de vista republicano de Cicerón e incluyó motivos shakespearianos, pero la tragedia política se convirtió en una obra sentimental: Bruto, al matar a César, mata sin saberlo a su propio padre.

El último auge de las tendencias republicanas, y con ello el tinte negativo de la figura de César, lo aportó la desvalorización de éste por Rousseau, que vemos expresada en el odio contra el tirano del Hain de Gottinga y en el pícaro del teatro bordeando la caricatura del *Julius Cäsar* de Bodmer (1763), y que tiene aún eco en la elegía a Bruto y César de los *Räuber* de Schiller. El culto de los liberales a Bruto

duró hasta el siglo XIX (A. Conti, *Giulio Cesare e Marco Bruto*, 1751; Brawe, *Brutus*, 1768; Bodmer, *Brutus' und Cassius' Tod*, 1782; Alfieri, *Bruto secondo*, 1788). En cambio el filósofo de la Historia Herder vio a César como genio y su muerte como fatalidad trágica; el texto melodramático *Brutus*, basado en Shakespeare, no nos muestra al héroe de la virtud y de la libertad, sino al que se inmola y sufre trágicamente. En su juventud, Goethe no había pensado en la descripción de un César poderoso, sino del César que se estaba gestando.

El Goethe maduro no llegó a desarrollar la propuesta de Napoleón de llevar al drama la figura de César, como benefactor de la humanidad que sucumbe a la traición de las ideologías, a pesar de haber reconocido que la aparición de Napoleón había contribuido en gran manera a su comprensión de César y que en ambos no veía a tiranos, sino a potencias del orden. Efectivamente, la imagen de Napoleón influyó en la de César en la literatura del siglo XIX, pero no se logró ninguna obra digna de mención del argumento cesáreo, a pesar de que la admiración por él puede observarse continuamente en Byron, Stendhal, Heine, Mickiewicz, Balzac, Flaubert, Mérimée, W. S. Landor, Baudelaire y otros, y a pesar también de que filósofos (Hegel y Nietzsche) e historiadores (Mommsen) intentaron hacer resaltar lo extraordinario de su figura. Mommsen consiguió eliminar por primera vez la crítica moral de César, desenmascarando la insignificancia de sus enemigos y ensalzando en él al hombre de Estado. A los flojos dramas cesáreos del siglo XIX (E. Arnd, *Cäsar und Pompejus*, 1833; Kruse, *Brutus*, 1874; F. Hindersin, 1890) apenas siguieron en el siglo XX obras de alguna trascendencia, a pesar de que la figura de César pudo convertirse en Italia en la encarnación del héroe nacional (O. Corradini, *Giulio Cesare*, drama, 1902) y el cesarismo experimentó en Alemania una cierta actualización y glorificación (M. Jelu-sich, novela, 1929; H. Schwarz, drama, 1941; B. v. Heiseler, drama, 1942; H. Rehberg, drama, 1949). Los intentos más modernos de presentar el material biográfico sobre César en forma de cartas, diarios y documentos y dar de este modo al personaje una perspectiva insólita son fruto de la técnica de la novela moderna (Th. Wilder, *The Ides of March*, 1948; R. Warner, *Die tugendhafte Republik, Cäsars Jugenderinnerungen*, 1959); de forma parecida nos ofre-

ce una sátira B. Brecht en su obra *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* (fragmento de novela, 1949) desde el punto de vista de un esclavo. En general, y con excepción del drama de Shakespeare, la comprensión literaria del argumento cesáreo es muy inferior a la de los filósofos e historiógrafos.

F. Gundolf, *Cäsar in der deutschen Literatur*, 1904; el mismo, *Cäsar, Geschichte seines Ruhms*, 1924; el mismo, *Cäsar im 19. Jahrhundert*, 1926; A. Luther, *Neue Caesar-Dramen* (Eckart, 19), 1943.

**Cid.**—El noble castellano Rodrigo Díaz de Vivar († 1099) recibió de sus compatriotas el sobrenombre de Campeador = batallador, los moros le llamaron Cid = señor. Ya la *Gesta Roderici Campidocti* de 1120 parece haber mezclado los elementos históricos con los legendarios, pero conservando una imagen relativamente auténtica de su vida. El Cid se distinguió durante el reinado de Fernando I, y en la lucha hereditaria de sus hijos estuvo del lado de Sancho, asesinado durante el sitio de la ciudad de Zamora, patrimonio de su hermana Urraca. Antes de pasar al servicio del hermano de aquél, Alfonso, el Cid le exigió el juramento de no haber participado en el asesinato del hermano; casó con la sobrina de Alfonso, Jimena. Muy pronto tuvo desavenencias con el rey, siendo acusado de rebeldía y malversación y desterrado. Temporalmente estuvo al servicio de los árabes, pero haciendo un doble juego e intentando ganar la gracia de Alfonso con el debilitamiento de los árabes. La gracia y la desconfianza del rey alternaban continuamente. El Cid conquistó la Valencia mora y murió siendo su soberano. Ya en vida suya apareció un himno latino a su fama, y después de su muerte se convirtió rápidamente en el héroe nacional de los españoles, celebrado como caballeroso vencedor de los moros.

El tema del argumento cidiano es heroico y cristiano al mismo tiempo, como por ejemplo el del argumento francés de \*Roldán, pero sus tensiones proceden de las relaciones del vasallo con su rey. El conflicto del héroe entre su orgullo y la lealtad del vasallo frente a príncipes desconfiados, caprichosos y con frecuencia incapaces, como ocurre en las relaciones con Alfonso, se ha reflejado en la literatura de modos muy diferentes, según los cambios políticos y sociológicos. La primera obra dedicada al Cid, el *Cantar de Mio Cid* (h. 1140), comienza con el destierro del Cid acusado de haberse quedado con parte de las parias,

canta al vencedor de los moros y conquistador de Valencia y nos muestra al esposo y padre amante. Sus hijas se casan por deseo del rey con los infantes de Carrión, pero cuando después de la boda son maltratadas y ultrajadas por sus maridos, el Cid se venga y les prepara nuevos matrimonios con los príncipes de Navarra y Aragón.

En la *Crónica rimada* (h. 1400), basada en una *Crónica de Rodrigo* no conservada y sobre todo en los romances cidianos, que fueron recogidos por primera vez en el *Romancero* de Sepúlveda (1551), aparece un complejo argumental totalmente nuevo: la historia de amor del joven Cid y Jimena, que aquí es hija de un conde de Gormaz. Gormaz ha robado rebaños del padre de Rodrigo, Don Diego; el hijo venga al padre matando al conde en un duelo. La hija del conde se presenta como acusadora ante el trono de Fernando y reclama la mano del asesino como castigo, el matrimonio se celebra por deseo del rey, para quien Rodrigo entretanto había ganado ya cinco batallas contra monarcas moros. Una segunda parte de romances se concentra alrededor del papel de Rodrigo como mediador durante la lucha fratricida a favor de Sancho, sobre todo alrededor del asesinato de éste durante el sitio de Zamora, que ya en el siglo XII había ocupado lugar preferente en el poema épico *Cantar de Zamora*. La tercera parte del *Romancero*, la más importante, trata del enfrentamiento con Alfonso, de las batallas contra los moros y de la muerte del caballero, que triunfa aun después de muerto, cabalgando su cadáver, por deseo propio, al frente de sus huestes en la batalla.

Este argumento muy variado y contradictorio, preparado por los romances, se convirtió en el siglo XVII en objeto de la épica y dramática españolas. Mientras que la épica se limitó a refundir el argumento en la nueva forma y al estilo barroco (F. Cascales, *Epopéya del Cid*, prim. mit. s. XVII), el drama tuvo que extraer de él los elementos aptos para la literatura. Con ello la figura del Cid quedó muy relegada en los dramas que trataban de los acontecimientos del reinado de Sancho (J. de la Cueva, *Comedia de la muerte del Rey Don Sancho...*, 1583; Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, t. 2, 1613; Lope de Vega, *Las almenas de Toro*, 1618/1620; J. de Matos Frago, *No está en matar el vencer*, 1668; J. B. Diamante, *El cerco de Zamora*, 1674) y las dramatiza-

ciones del destierro del Cid durante el reinado de Alfonso no fueron, con frecuencia, capaces de transformar lo épico y se malgastaron en la escenificación de batallas sin que el motivo del conflicto del vasallo obtuviese el realce suficiente. La educación por el Cid del cobarde Martín Peláez hasta convertirlo en caballero (anón., *Las hazañas del Cid y su muerte*, 1603; Tirso de Molina, *El cobarde más valiente*; J. de Matos Frago, *El amor hace valientes*, 1658; F. de Zárate y Castronovo, *El Cid Campeador y el noble siempre es valiente*, 1660) y la venganza de la ofensa hecha a sus hijas (F. Polo, *El honrador de sus hijas*, 1665) se condensaron en acciones dramáticas dotadas de mayor unidad.

En cambio el argumento Rodrigo-Jimena tuvo un desarrollo importante. Las relaciones y tensiones, mencionadas tan sólo por los romances, en las que está incluida también la infanta Urraca, enamorada del Cid, y que finalmente acaban con el casamiento de la querellante con el asesino de su padre, recibieron fundamento psicológico en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro (t. I, 1612) y fueron llevadas a una fórmula clara. Rodrigo y Jimena se amaban ya antes del conflicto entre sus padres, que aquí es provocado por una bofetada que el conde da a Don Diego. Primero es Rodrigo el que se encuentra dentro del conflicto entre el honor y el amor; triunfando el honor, mata al conde en un duelo y pide después a Jimena que le quite la vida. Ahora es Jimena la que se somete al código del honor y jura vengarse. Si bien permite la huida de Rodrigo, porque no desea tomar la venganza por su mano, en cambio es incansable en reclamar del monarca la sangre del héroe, famoso entretanto por sus victorias contra los moros. Dos veces cae en la trampa tendida por la corte, que pretende conocer sus verdaderos sentimientos: cuando se difunde la falsa noticia de la muerte del héroe en combate, y cuando cree que ha muerto en el duelo exigido por ella misma; la segunda vez su resistencia queda vencida y tiende su mano al héroe. Estas escuetas menciones del amor entre los dos enemigos fueron recogidas por Corneille en su famoso drama *Le Cid* (1636) y convertidas, por medio de la exposición abierta de la pasión, en un auténtico antitema del honor, liberando al mismo tiempo al concepto del honor de su rigidez española al complementarlo por el del amor y el agradecimiento. Queda bien patente

la esperanza secreta de Jimena de que fracasase la venganza por ella exigida: decide que, en caso de que muriese Rodrigo, se quitaría la vida ella misma; le ruega que combata con destreza en el duelo, para no verse obligada a convertirse en la esposa de un hombre a quien no ama. Finalmente se reconoce mayor honor a la fidelidad que a la venganza. Corneille transformó los celos de la infanta Urraca en un dominio inteligente y digno del amor rechazado.

La fama ganada por el argumento cidiano a través de Corneille no sólo fue el origen de una serie de imitaciones de menor calidad en Francia (Chevreau, 1638; Desfontaines, 1638; Th. de Chillac, 1639), sino que incluso en España pueden hallarse dramatizaciones basadas en Corneille, como la de J. B. Diamante (*El honrador de su padre*, 1658), en cuyo acto final, sentimental y efectista, lo heroico se ha reblandecido totalmente hasta quedar reducido a lo exclusivamente «galante», e incluso hay imitaciones burlescas como la de J. de Cáncer y Velasco (1673) y la de P. de Quirós, *El hermano de su hermana*, 1656.

El argumento no recibió nuevos impulsos hasta la época romántica. Al principio de esta época se halla el ciclo de romances de Herder (1805), basado en la adaptación en prosa del francés Couchut (1783) y en algunos romances del *Romancero* de Sepúlveda, y que reduce el argumento amplio y contradictorio, resumiendo los hechos de juventud y de madurez del héroe bajo el concepto unitario del honor caballeresco y divino. Los rasgos legendarios del final del *Romancero* son elevados a una visión ideal del héroe nacional. Las restantes versiones alemanas del argumento son en general imitaciones de Corneille. También M. v. Collin (1815) y F. Wehl (*Liebe und Ehre*, 1895) introdujeron escasas modificaciones.

Los autores españoles del siglo XIX intentaron, a partir del Romanticismo, readaptar su gran argumento nacional de diversos modos. J. Zorrilla siguió el camino de la rehabilitación de la épica en verso (*La leyenda del Cid*, 1882), J. E. Hartzenbusch dramatizó el episodio del juramento de inocencia exigido a Alfonso (*La Jura en Santa Gadea*, 1844), E. Marquina, el del malogrado matrimonio de las hijas (*Las hijas del Cid*, 1908). Al lado del drama (Fernández y González, *Cid Rodrigo de Vivar*, 1858), también la novela histórica moderna de base científica recurre al personaje (F. Navarro Villoslada, *Doña Urraca de Castilla*,

1849; A. de Trueba, *El Cid Campeador*, 1851.

En Francia el argumento caballeresco se convirtió en característico de la generación romántica. *Le Cid d'Andalousie* (1825) de P.-A. Lebrun fue, junto con otros, decisivo para la penetración del Romanticismo en la escena francesa. La tragedia de Delavigne (*La fille du Cid*, 1839) pertenece a la misma dirección, y la ópera de Massenet *Le Cid* (1885; libreto d'Eméry/L. Gallet/E. Blau), a pesar de la influencia de Castro-Corneille, es todavía más romántica que clasicista. El Cid se convirtió en símbolo del caballero independiente, frente al cual el rey, ya desde Lebrun, tiene un papel no muy honroso. Como figura simbólica famosa lo hallamos en las grandes revistas históricas poéticas de Leconte de Lisle (*Poèmes barbares*, 1862), de J.-M. de Heredia (*Les Trophées*, 1893) y de V. Hugo (*La légende des siècles*, 1859-1883). En una serie de poemas sobre personajes históricos legendarios, Hugo dio forma a la lucha espiritual del anciano y poderoso Cid con su rey, a quien el héroe ha de despreciar y de quien tiene motivos para burlarse como hombre, pero a quien sirve, por ser el rey. Con esta temática el argumento ha vuelto a sus orígenes.

W. Bormann, «Der Cid im Drama» (en *Zs. f. vgl. Literaturgesch.*, NF 6), 1893; A. Hämel, *Der Cid im spanischen Drama des 16 und 17 Jahrhunderts*, 1910; E. Gros, «Le Cid après Corneille» (*Revue d'Histoire Littéraire*, 30/31, 1923/1924); B. Matulka, *The Cid as a Courtly Hero from the Amadis to Corneille*, Nueva York, 1928; H. Petriconi, «Das Rolandslied und das Lied vom Cid» (*Romanistisches Jb.*, 1), 1947/1948.

#### Circe. Ver Ulises.

**Círculo de tiza, El.** — La obra musical del poeta chino Li Hsing-Tao (h. 1300) *El círculo de tiza* cuenta la historia de la bella Haitang, que mantiene a su madre y facilita los estudios a su hermano trabajando en una casa de té, hasta que el rico señor Ma la lleva a su casa como concubina. Después del nacimiento de un hijo, la primera mujer, estéril, intenta mediante la calumnia separar a Haitang de su esposo, pero acaba envenenando a éste con ayuda de su amante, el secretario judicial Tschao, acusando a Haitang del crimen y reclamando al hijo de ésta como propio, con objeto de asegurarse la herencia. El Tribunal Supremo de Pekín logra descubrir la verdad: coloca al niño en un círculo de tiza y se lo adjudica a aquella de las mujeres que sea capaz de arrastrarlo hacia sí; cuando Haitang renuncia a uti-

lizar la fuerza, para evitar hacer daño al niño, reconoce en esta muestra de amor a la madre verdadera.

Esta antigua obra china fue traducida en el siglo XIX varias veces al francés. La extraña situación sociológica sobre la que se basa la acción y sus rudezas impidieron de momento su rápida difusión, pero la agudeza ética de la obra animó repetidamente a los adaptadores a modificar la fábula criminalística para poder aprovechar el motivo final. La adaptación alemana de A. Wollheim da Fonseca (1876) comienza por el matrimonio de amor entre Ma y Haitang, estorbado por la avaricia de la madre. Sometida a suplicio, Haitang admite haber cometido el crimen que se le atribuye. Para la declaración de inocencia de Haitang resultan decisivas las declaraciones del hermano arrepentido. Klabund (1925) dio a la fábula el remate necesario con un motivo legendario: Haitang, que acaba de ser vendida a la casa de té, tiene una escena de amor con un príncipe, que más tarde se convierte en emperador presidiendo el proceso como juez supremo, y que es el padre del niño; el hermano de Haitang aparece como rebelde político. La realización de J. v. Guenther (1942) tiene en común con la de Klabund el motivo de un amante anterior de Haitang, que resulta ser el juez que ha de juzgarla; ambas obras muestran también cómo de la aversión inicial de Haitang hacia Ma nacen la veneración y el amor. Pero en J. v. Guenther, Haitang no es una muchacha de la casa de té, sino que su hermano la vende a Ma para pagar sus deudas. B. Brecht llevó a cabo una importante modificación del motivo del círculo de tiza en su drama *Der kaukasische Kreidekreis* (1948) y en la narración «Der Augsburger Kreidekreis» (en *Kalendergeschichte*, 1949): en ambos casos la verdadera madre abandona a su hijo ante los peligros de la guerra, y no lo reclama hasta que tiene la esperanza de una herencia importante. La criada, que salvó al niño y lo crió con grandes sacrificios, manifiesta empero en la prueba del círculo de tiza su maternidad, que ya no está determinada biológica, sino socialmente.

**Cisne, Caballero del.** Ver Caballero del Cisne.

**Ciudadanos de Calais.** — La historia transmitida por las *Chroniques de France...* (h. 1390) de Froissart según la cual durante el

sitio de Calais de 1347 seis ciudadanos de la ciudad, sitiada por el hambre, habían cumplido las exigencias del rey \*Eduardo III de Inglaterra, enojado a causa del prolongado sitio, entregándose en poder del enemigo ataviados con túnicas de penitentes y con la soga al cuello, dispuestos a morir para impedir la destrucción de su ciudad, habiendo sido perdonados a instancias de la esposa de Eduardo, no fue descubierta como argumento heroico hasta la literatura del siglo XVIII. Sin duda el acento burgués del argumento influyó en su auge. Primero fueron Mme. de Gomes (*Jean de Calais*, novela, 1735) y la marquesa de Tencin (*Le siège de Calais*, novela, 1739) las que celebraron la heroicidad de los sitiados en novelas repletas de preciosismo sentimental. Más tarde F. de Rozoi escribió en 1762 una tragedia con figuras heroicas gigantescas al estilo de Corneille (*Le siège de Calais ou les Décisus français*), pero no la llevó a la imprenta hasta que le ganó la delantera P.-L. Buiette de Belloy (*Le siège de Calais*, 1764), inspirado indudablemente en su manuscrito. El drama heroico y patriótico de De Belloy, cuyo éxito tuvo el valor de una reacción ante la pérdida de prestigio francesa en la guerra de los siete años, puso todo bajo la bandera del patriotismo abnegado: por patriotismo una joven burguesa resiste a las seducciones del rey de Inglaterra, el hijo del alcalde se niega a ceder su puesto de entre los condenados a muerte, el traidor es invitado a regresar al campo francés y el monarca inglés es inducido a perdonar. En el año del sitio de París por los alemanes, una ópera de F. Sarcey (*Le siège de Calais*, 1871) pudo utilizar el argumento de nuevo con los mismos antecedentes y con alusiones contemporáneas.

El episodio dado a conocer por Belloy halló en Alemania una interpretación totalmente nueva y opuesta a la patriótica francesa, en el drama de G. Kaiser (*Die Bürger von Calais*, 1914), después de un débil ensayo de C. Weichselbaumer (*Die Belagerung von Calais*, drama, 1821), en el que siguiendo la tradición la reina Felipa interviene conciliadora. A la voluntad de resistencia castrense del capitán Duguesclin, se enfrenta la mentalidad pacifista de St.-Pierre, que lucha por la conservación de la vida y de las conquistas humanas y que a su vez desmiente el reproche de cobardía con el sacrificio de su propia vida: en lugar de los seis exigidos se han presentado

siete; Eustache releva a los demás del martirio quitándose la vida. M. Langewiesche (*Die Bürger von Calais*, novela, 1949) describe el ambiente que reina entre los burgueses, derrotados por su propia arrogancia, en la noche anterior a la inmolación. B. Shaw (*The Six of Calais*, 1934) dio al argumento una variante divertida, narrando en una obra de un acto los hechos vistos desde el campo inglés y utilizando la actitud heroico-inmoladora, pero también de terquedad presuntuosa de los seis hombres, para presentarnos al furibundo Eduardo III como marido abúlico, obediente a la reina compasiva, de la que sin embargo toma una revancha llena de humor. H. Schmitt-henner (*Die Bürger von X*, drama, 1960) sitúa la acción bajo los auspicios de la dictadura moderna: seis ciudadanos se entregan a la potencia ocupante para impedir la destrucción de la ciudad, ordenada como represalia por actos de sabotaje; a pesar de todo ésta es destruida, pero la acción de los seis y también la del comandante enemigo, que se rebela contra la falta de humanidad, se convierten en el fanal de la libertad también en el campo de los opresores.

L. Devot, «Notes pour servir à l'histoire poétique de la reprise de Calais» (*Almanac de la ville et du canton de Calais*), 1858; G. Liebau, *König Eduard III von England im Lichte europäischer Poesie*, 1901.

**Cleopatra.**—La reina egipcia Cleopatra (69-30 a. de C.) buscó en el año 48 la protección de \*César, vivió en Roma durante varios años, teniendo con César un hijo, llamado Cesarión; envenenó a su segundo hermano y esposo, Tolomeo XIII, consiguiendo seducir con su belleza a Marco Antonio, que actuaba de juez. Cuando la lucha entre Antonio y Octavio, cuya hermana Octavia había enviado a Antonio la carta de despedida, se decidió desfavorablemente para su amante en la batalla de Accio, se refugió en su mausoleo de Alejandría haciendo difundir la noticia de su muerte, como consecuencia de lo cual Antonio se suicidó. No consiguió ganar el favor del vencedor, Octavio, matándose con la mordedura de una serpiente venenosa para no formar parte del cortejo triunfal.

Sobre sus relaciones con Cleopatra guardó César silencio en sus escritos por motivos de política nacional. En la historiografía y literatura agústea —los testimonios de los poetas son más antiguos que los de la mayoría de los historiadores—, la imagen

poco clara de la reina se halla a la sombra del triunfador Octavio, elevado a emperador, el cual no sólo fue indirectamente culpable de su muerte, sino que además mandó ejecutar al hijo habido con César. Pero mientras que en los poemas de Horacio y Ovidio y en la descripción de Virgilio de la batalla de Accio la grandeza de la reina queda bien patente, en cambio en Propercio, Lucano, Plinio el Viejo y sobre todo Plutarco aparece ya como una cortesana, seductora de los hombres, hipócrita y ambiciosa. El juicio negativo, que sólo se justificó ante la política antirromana de Cleopatra, obedecía más bien a apreciaciones desde un punto de vista moral. A la virtuosa pareja Pompeyo-Cornelia opuso Lucano la de César-Cleopatra, que carecían de escrúpulos. Su pasión por la suntuosidad fue puesta de relieve principalmente por Plinio, especialmente en su relato sobre las perlas que Cleopatra se dice bebía disueltas en vino; él la describe como prostituta. Los informes sobre la clase de muerte que se dio oscilan entre atribuirle al veneno de una serpiente o al mordisco de una de éstas; pero nunca se la ha juzgado negativamente por causa de su suicidio. En el umbral de la Edad Moderna, Boccaccio ha imitado a estos escritores clásicos en su biografía de Cleopatra incluida en *De claris mulieribus* (1356-1364). El Renacimiento y el Barroco convirtieron a la figura en la encarnación de la hembra diabólica, que tiene a sus pies a todos los hombres, representados generalmente por un Antonio blando y falto de carácter. Lo mismo que en la Antigüedad, también la interpretación moderna de esta mujer vacila entre la reina llena de grandeza de sentimientos y la egoísta fríamente calculadora.

La serie de los dramas sobre Cleopatra se inicia el año 1552 con dos tragedias, al estilo de Séneca, muy similares tanto en el contenido como en la forma; éstas son la *Cleopatra* de C. de' Cesari y la *Cléopâtre captive* de É. Jodelle. Ambas ofrecen en concentración classicista sólo la fase final del argumento después de la muerte de Antonio, cuando la reina ha decidido ya matarse y Octavio aparece sólo como el instrumento desapasionado de la fatalidad; en la obra de Jodelle se aparece la sombra de Antonio mandando a Cleopatra que le siga en la muerte, mientras que en la de De' Cesari sólo se nos informa de dicha aparición. El mismo esquema argumental fue utilizado por N. de Montreuil (*La tragédie*

*de Cléopâtre*, 1595), si bien aquí también Octavio es un enemigo verdaderamente conciliador. En cambio en R. Garnier (*Marc-Antoine*, 1578) la acción comienza después de la batalla de Accio, abarcando las últimas complicaciones en las relaciones de los dos amantes, la sospecha de infidelidad de Antonio, el temor de Cleopatra de perder su amor y la decisión de acompañar en la muerte a su amado, en detrimento de sus obligaciones de madre. En estas dos concepciones desarrolladas en Francia se basaban las primeras adaptaciones inglesas: la condesa de Pembroke tradujo en 1592 a Garnier, y su protegido, S. Daniel, escribió en 1594 una adaptación libre de Jodelle que enriqueció con algunos motivos de Garnier, como el de la despedida de sus hijos. Está muy próxima al esquema garnieriano la tragedia de I. de Benserade (1635) y también la primera adaptación italiana de G. B. G. Cinthio (*Cleopatra*, 1583); el motivo utilizado aquí por primera vez de la falsa noticia de la muerte es un medio extremo de la reina para asegurarse de la fidelidad de Antonio.

Mientras que en las adaptaciones del siglo XVI predominaba una descripción positiva de la heroína, penetraron en el siglo XVII rasgos negativos. El primer adaptador alemán, Hans Sachs (*Die Königin Cleopatra mit Antonio dem Römer*, 1560), es el precursor de un juicio moralizante, que recalcó la soberbia, la lujuria y la infidelidad de la reina. Una descripción de los acontecimientos vista desde la perspectiva de Octavia, la esposa abandonada, tenía necesariamente que influir desfavorablemente en la imagen de Cleopatra (S. Brandon, *The Tragicomedy of the Virtuous Octavia*, 1598). Entre ambos criterios y al mismo tiempo por encima de ellos se halla el drama de Shakespeare *Antony and Cleopatra* (1607), basado en general en la traducción de Plutarco hecha por North. La historia de la pareja representada a partir de la primera estancia de Antonio en Alejandría, es la de un mutuo atractivo diabólico, que cada vez va purificándose más de motivos egoístas según va desapareciendo su buena estrella; los rasgos buenos y malos de Cleopatra han sido unidos aquí a un carácter apasionado y sin freno; se evita su confrontación con Octavia.

Después de Shakespeare, en el drama el carácter de Octavia suele aparecer ennoblecido, como puede verse en Th. May (*The Tragedy of Cleopatra, Queen of Egypt*,



1626) y sobre todo en Dryden (*All for Love*, 1678), que eliminó los motivos políticos del argumento a favor de una pura tragedia de amor, describiendo a Cleopatra como amante fiel y sacrificada, o desfigurándola en sentido negativo, como en Ch. Sedley (*Antony and Cleopatra*, 1677) o en el alemán D. C. v. Lohenstein (1661), donde Cleopatra aparece como comediente hipócrita no sólo ante Octavio, sino también ante Antonio. Quedaba todavía la posibilidad de extraer otros episodios del argumento y de crear nuevos personajes. F. Beaumont/J. Fletcher (*The False One*, 1620) se ocuparon del amor de Cleopatra por César, que se convierte en odio al disolver César las relaciones. El mismo tema fue tratado por P. Corneille (*La Mort de Pompée*, 1644); puso como contraste de la reina galante y ambiciosa a Cornelia, la virtuosa esposa de Pompeyo, del mismo modo que ya J. Mairet (*Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, 1630) había montado el efecto de su obra sobre el contraste entre Cleopatra y la Octavia abandonada. C. Cibber mezcló en *Caesar in Egypt* (1724) elementos de las piezas de Beaumont/Fletcher y Corneille. También La Chapelle (1680) apoyó la acción, principalmente, en los esfuerzos de reconciliación y de salvación de Octavia, mientras que el italiano G. Delfino (1660) continuó con el esquema de Jodelle, iniciando la acción después de la muerte de Antonio; también Octavio sucumbe aquí a los encantos de la reina. En la famosa novela barroca de La Calprenède (1647-1656), la verdadera heroína es una supuesta hija de la unión de Cleopatra con Antonio.

El drama de los siglos XVIII y XIX sigue nutriéndose de la abundancia de motivos del argumento sin añadir nada importante. El libreto de ópera de N. F. Haym (*Giulio Cesare in Egitto*, 1724) se ciñe a Cibber. El *Anthony and Cleopatra* de H. Brooke (1778) incorporó partes importantes de Shakespeare, pero suavizando y moralizando. Los franceses Boistel d'Welles (*Antoine et Cléopâtre*, 1741) y Marmontel (1750) ennoblecieron a Cleopatra hasta convertirla en una heroína dispuesta a la abnegación; también los alemanes C. A. Horn (*Antonius und Cleopatra*, 1797) y K. v. Ayrenhoff (*Kleopatra und Antonius*, 1803) subrayaron los rasgos nobles de la gran amante, que traiciona a Antonio en todo caso por una mala interpretación (J. Graf v. Soden, 1793). El italiano Alfieri (*Antonio e Cleopatra*, 1775) en cambio vio en ella a una egoísta traidora,

sólo superada en su falta de escrúpulos por el propio Octavio; su paisano Marescaldi (mismo título, 1788) le imitó. Muy cerca de este criterio se halla la imagen de Cleopatra dibujada por Kotzebue (*Octavia*, 1799), otra vez desde la perspectiva de Octavia, y la del francés A. Soumet (1824), que llega incluso a convertir a Cleopatra en asesina de Octavia.

Un elemento lírico ambiental, que penetró en el argumento de Cleopatra en el siglo XIX, tiene su origen en un cuento de Th. Gautier *Une nuit de Cléopâtre* (1845), que cuenta una aventurilla amorosa de la cruel reina con un esclavo, que ha de pagar con su muerte la noche que le ha regalado. Este motivo no sólo se ha incorporado como episodio en la serie escenificada de Mme. de Girardin escrita para la actriz Rachel (1847), y ha sido adaptado dos veces a óperas (Freudenberg, 1881; J. Barbier/V. Massé, *Une nuit de Cléopâtre*, 1885), sino que se refleja también en la imagen de su mortífera belleza esbozada por el poema *Her Mouth is Fragrant as a Wine* (1866) de Swinburne. Un fondo lírico tienen también la serie escenificada de W. S. Landor (*Antony and Octavius*, 1856) y una obra en un acto del príncipe Georg von Preussen (1868). Naturalmente Cleopatra no falta tampoco entre las protagonistas de las novelas del egiptólogo G. Ebers (1894).

A finales del siglo XIX y principios del XX se hace patente, como en muchos otros argumentos, un afán de extraer nuevos complejos de acción. H. R. Haggard (drama, 1889) crea como oponente de la reina a un sacerdote egipcio, amante y rechazado. A. Symons (*Cleopatra in Judaea*, drama, 1916) la muestra esforzándose en conquistar a \*Herodes como nuevo amante, separándole de Mariamne. Finalmente G. B. Shaw volvió al tema de *Caesar and Cleopatra* (drama, 1899), que ya había utilizado también el polaco C. Norwid (*Caesar i Kleopatra*, drama, 1872), presentando a un ser inmaduro y gatuno, que fracasa ante la superioridad de César, pero hace pensar ya en la futura corruptora de Antonio. Las *Scenes from the Life of Cleopatra* de Mary Butts (1935) demuestran que existen aún muchos aspectos que extraer del argumento, y que el contraste tradicional entre el desenfreno oriental y la virtud romana puede también ser visto como contraste de la cultura griega con la barbarie romana.

G. H. Möller, *Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur der roman. und german.*

*Nationen*, tesis, Friburgo, 1888; el mismo, «Beiträge zur dramatischen Cleopatra-Literatur» (en *Progr. Gymnasium Schweinfurt*, 1906-1907), 1907; M. Lederer, «Zu Antonius und Cleopatra in Deutschland» (*Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, 43), 1907; W. Traub, *Auffassung und Gestaltung der Cleopatra in der engl. Literatur*, 1938; J. Rees, «S. Daniel's Cleopatra and two French Plays» (*Modern Language Review*, 47), 1952; I. Becher, *Das Bild der Kleopatra in der griechischen und lateinischen Literatur*, 1966.

**Clifford, Rosamond.** Ver **Rosamunda, La bella.**

**Clitemestra.** Ver **Agamenón, Atreo y Tiestes, Ifigenia, Casandra, Orestes.**

**Colón.**— El carácter y las hazañas del descubridor de América varían mucho a lo largo de la Historia. El genovés Cristóbal Colón, que no había logrado despertar el interés de la corte portuguesa por su viaje a las Indias Occidentales, encontró sus primeros adeptos en el monasterio español de La Rábida, pero después de haber sido rechazado por el Concilio de Salamanca hubo de esperar aún varios años, hasta que después de la toma de Granada la reina Isabel decidió a su favor. Sus tres carabelas partieron del puerto de Palos y alcanzaron el Nuevo Mundo el 12-10-1492 en la isla Guahananí. Su segundo viaje fue causa de errores en la colonización, y durante el tercero sus enemigos de la corte se hicieron dueños de la situación, la reina Isabel envió a F. de Bobadilla con poderes a la Española (Haití) y Colón y sus hermanos fueron traídos a España con grilletes. Consiguió recuperar la gracia de los Reyes Católicos, pero no volvió a ser nombrado gobernador y administrador. El cuarto viaje de Colón le llevó a la América Central, donde por fin encontró el tan anhelado oro en grandes cantidades; no regresó a España hasta después de la muerte de Isabel (1504), el rey Fernando ignoró sus repetidas peticiones y quejas y murió en 1506 casi olvidado en Valladolid.

La historiografía y la literatura inmediatas se apoyaron en las biografías del hijo ilegítimo de Colón, Fernando Colón (1571), y del Padre Las Casas. Con ellos se inició ya una mitificación, que agrandó la figura de Colón hasta convertirlo en héroe y genio guiado por Dios. Numerosos rasgos utilizados continuamente por la literatura están ya fijados aquí: un navegante desconocido explicó, antes de morir, a Colón la posición del nuevo continente; en el Con-

cilio de Salamanca sus enemigos se mantienen en la postura de que la tierra es plana, y la victoria de Colón es la del idealista inculto sobre los científicos limitados; Isabel vende sus joyas para poder equipar la flota de Colón; la tripulación de la «Santa María» se amotina, pero es apaciguada por Colón con la promesa de regresar al cabo de tres días en el caso de no avistar, transcurridos éstos, tierra antes, y precisamente al tercer día hay tierra a la vista; Colón muere en la mayor pobreza.

La vida del descubridor se presenta como viaje: esperar, tener paciencia, siempre nuevos esfuerzos para convencer a la gente y alcanzar la tierra anhelada, y al mismo tiempo dependencia del poder político, fracasos, desilusiones e intrigas, que se ve obligado a soportar impotente. Con estas características el argumento colombino tiene una estructura épica parecida al de \*Ulises. Sin embargo, al lado de las numerosas adaptaciones épicas surgieron otras tantas adaptaciones dramáticas, cerca de 50 sólo en las literaturas románicas. También éstas están marcadas con carácter épico: en general se trata de series de imágenes, que, de manera casi estereotipada, extraen siempre los mismos puntos culminantes de su vida. Algunos intentos de presentar el destino de Colón partiendo de su muerte no lograron con ello una tragedia analítica, sino tan sólo una visión retrospectiva elegíaca. Resulta significativo que un elevado número de dramas haya buscado apoyo en la música, a pesar de que el número de óperas puras es muy reducido. Al carácter básico épico se une de este modo un rasgo melodramático, que queda también expresado en las numerosas adaptaciones líricas del argumento (A. Chénier C. Delavigne, Quevedo, Meléndez Valdés, R. de Campoamor, A. v. Platen, G. Heym entre otros).

Las primeras adaptaciones épicas del argumento de los italianos G. C. Stella (*Columbeis* 1589) y G. Giorgini (*Nuovo Mondo*, 1596) pertenecen todavía al siglo XVI, y en el siglo XVII les siguieron las obras de acentuación nacional y religiosa de E. Pauntino (*Columbus*) y O. Ermessio (*L'Ammiraglio delle Indie*). Ya antes de 1604 apareció el primer drama colombino de Lope de Vega *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*, que tiene el carácter de representación popular, empieza con el rechazo del protagonista por Inglaterra y Portugal, mostrando en el segundo acto la conquista de las nuevas tierras y terminando en el ter-

cero con el suntuoso recibimiento en España. Contiene ya todos los rasgos de la leyenda colombina y celebra la hazafia de Colón como el triunfo del Cristianismo sobre el mundo pagano. Sin embargo se toca ya el tema, que se desarrollará más tarde, de la brutalidad de los españoles con los indígenas, camuflada con hipocresía. Un libreto de ópera del cardenal italiano P. Ottoboni (*Il Colombo ovvero l'India scoperta*, 1690, música de A. Scarlatti) degrada al descubridor a rival celoso de un reyezuelo de color, mientras que un texto anónimo de la «Commedia dell'Arte» (1708) conserva la perspectiva religiosa que corresponde a la época: malos espíritus, enemigos del Cristianismo, quieren impedir el viaje de Colón. También la epopeya escrita en latín del alemán A. Mickl (*Plus ultra*, 1730) pertenece en estilo y criterios todavía al siglo XVII.

En el siglo XVIII el argumento se puso bajo el signo del rousseauianismo y del interés romántico por los pueblos sin civilizar. El mismo Rousseau utilizó como tema principal de un libreto de su época de juventud (*La découverte du nouveau monde*, 1740) una historia de amor india, en cuya ambientación intervienen la aparición de Colón y su conquista; vencido por la noble actuación del cacique, Colón le devuelve su espada y su trono. Bajo la influencia de Homero y de Milton el protagonista de la epopeya de J. J. Bodmer *Die Colombona* (1753) se convirtió en el ayudante e instrumento de Dios. Se cñó más a Rousseau F. Cerlone con su *Colombo nelle Indie* (drama, 1769); aquí la figura de Colón se halla fundida con la de Cortés, Moctezuma se convierte en noble enemigo y posterior amigo del conquistador contra el que se alían traidores españoles y conspiradores nativos. El melodrama de L. F. Comella y Villamitjana (1790) es el primero que empieza con el regreso de Colón en grilletes, pero termina con el descubrimiento de la inocencia de Colón y el perdón de la reina.

El siglo XIX aportó una gran marea de obras colombinas, que al estar influenciadas cada vez más por el historicismo se hicieron más uniformes y faltas de interés. Las adaptaciones que influyen en el cuadro histórico *History of America* (tomo II, 1777), de W. Robertson, y en *Life and Voyages of Christopher Columbus* (1828), de W. Irving, conservaron los rasgos legendario-románticos, y para el siglo que empezaba, Colón era el genio y el hombre lleno de fantasía

descrito por Schiller en su *Distichon* y también por Irving y Lamartine. Incluso en la balada colombina muy popular en su tiempo de Luise Brachmann (1807), que adaptó el motivo de los tres días de plazo, se toca el tema del genio, que influyó en la dramatización decisiva del francés N. Lemerrier (1809). El abandono de las unidades clasicistas impuesto por el propio argumento sirvió aquí para la penetración del ideal literario romántico. La selección de las escenas —Colón esperando, la decisión de Granada, el motín de la «Santa María»— y personajes históricos se hizo típica de los dramas colombinos, a pesar de que poco después R.-Ch. de Pixérécourt, en su «mélodrame historique» *Cristophe Colomb ou la découverte du Nouveau Monde* (1815), retiró la en exceso atrevida innovación, trasladando los acontecimientos a la fase final de antes y después del desembarco, de forma que se conservó la unidad de tiempo; tampoco faltó la noble joven india que le salva. Un tema mucho más interesante, la derrota de Colón por Bobadilla y su sentido de responsabilidad despertado por una rebelión de los indios, no llegó a ser resuelto literariamente por A. Klingemann (drama, 1811). Una obra original en cinco actos, que enriqueció la concepción de Lemerrier con las etapas de Salamanca y Palos, fue escrita en 1830 por G. Gherardi d'Arezzo. Una escena añadida con el retorno a Barcelona remató la ordenación épica utilizada ya por Lope. En la novela de J. F. Cooper (*Mercedes of Castile*, 1840) se repite aproximadamente este orden escénico trasladado a una obra narrativa. Aparte de algunos dramaturgos, que por su predilección por las intrigas amorosas presentaron a Colón generalmente como amante (P. de la Escosura y Morrogh, *La Aurora de Colón*, 1838; A. Ribot y Fonseré, *Cristóbal Colón o las glorias españolas*, 1840), llegando incluso a inventar una pasión de Isabel por él (Ch. L. Davies de Pontès, 1869), las epopeyas (J. Barlow, *The Columbiad*, 1807; B. Bellini, *Columbiade*, 1826; L. Costo, 1846; C. Pascarella, *Scoperta dell'America*, 1893; R. de Campoamor, *Colón*, 1853; S. Tobler, 1846) y los dramas colombinos se fueron haciendo cada vez más extensos. El historicismo, en su afán de aportar el mayor número de detalles posibles, sacó a la luz frescos gigantescos, que a pesar de la utilización de la música y la danza como auxiliares, no fueron capaces de interpretar el argumento, desarrollando la acción a par-

tir del conocimiento de los sucesos, no de las tensiones propias de los sucesos. Citaremos a: P. Giacometti (1841), G. Briano (1842), K. v. Werder (1842), F. Rückert (1845), L. Mancini (1846), J. Méry/Ch. Chaubet/S. St.-Étienne/F. David (1847), P. A. de la Aveçilla (1851), J. de Dios de la Rada y Delgado (1860), G. Pradelle (1867) y G. Birocini (1868). Hemos de mencionar como caso excepcional que en los dramas alemanes aparece con frecuencia la idea de la culpa histórica del descubridor en los sangrientos principios de la historia de América (L. A. Frankl, 1836; A. Milo, 1838; H. Schmid, 1857). Resultan excepciones interesantes la obra en dos actos del joven E. Sánchez de Fuentes (*Colón y el Judío Errante*, 1843), que hace que Colón se encuentre con el \*Judío Errante, que conoce ya la nueva tierra, y las dos adaptaciones en monólogo de la muerte de Colón de L. Mariano de Larra (*La agonía*, 1861) y V. Balaguer (*L'última hora de Colón*, 1868 [sic]).

A finales del siglo XIX, en torno al centenario de 1892, la literatura religiosa se adueñó del argumento, siendo Colón descrito como hombre guiado por Dios y como misionero (K. Kösting, drama, 1891; R. P. L'Hermite, *Colomb dans les fers*, drama, 1892). En aquellos años se intentó la canonización del descubridor. La consagración de una literatura puramente confesional se vio contradicha por los resultados de la investigación histórica, que proporcionaban una imagen bastante más desapasionada de Colón. Por otro lado, el expresionismo recogió la idea religiosa pero liberando al protagonista de la estrechez religiosa. La tendencia desheroizante y la humanización de Colón se llevó a cabo en las novelas de E. Lucka (*Inbrunst und Düsternis*, 1927) y J. Wassermann (1929), que ven en él a un \*Don Quijote, en el drama de H. Kyser (1929), en el que la sífilis resulta ser el único resultado del descubrimiento, y en la comedia de W. Hasenclever/K. Tucholsky (1932), en el transcurso de la cual el aventurero Colón se gana la voluntad de Isabel como «hombre». También las obras que confirmaban la grandeza de Colón mostraban ahora su dualidad (V. Blasco Ibáñez, *En busca del Gran Kan*, novela, 1929), y mientras anteriormente se había acentuado el tema del héroe y bienhechor incomprometido, aparecía ahora el escepticismo respecto a esta imagen. La caída del descubridor es considerada como castigo de Dios (F. J. Weinrich, drama, 1923) y su

desarrollo interno como opuesto al externo (J. Murón, *Die spanische Insel*, novela, 1926-1928), o se mostraba la pérdida de la inspiración divina por culpa de la soberbia (F. Benítez, drama, 1951), o se llevaba a escena el contraste entre el optimismo de Colón y el desarrollo de la cultura occidental desde entonces (G. Raeders, *La découverte du nouveau monde*, drama, 1944), y se afirmaba la imposibilidad de separar el progreso científico de la explotación económica en la era iniciada por Colón (P. Hacks, *Die Eröffnung des indischen Zeitalters*, drama, 1955). La novela de M. Ghisalberti atacó ya en el título *L'Oro e la Croce* (1950) la dialéctica interna del tema; en W. Eck (*Columbus*, ópera, 1942) fue la avaricia la que manchó de sangre y deshabitó el paraíso prometido, y el griego N. Kazantzakis (drama, 1954) vio en el descubridor más al tipo del superhombre. La obra colombina moderna probablemente más importante, el drama en dos partes de P. Claudel (1930, música de D. Milhaud), en la que el agonizante ve pasar ante él su propia epopeya, justifica la hazaña del héroe, que ha llevado al Espíritu Santo a una tierra nueva como una paloma, dando a conocer a los hombres las verdaderas dimensiones de la Creación. Con Claudel, la interpretación del argumento se aproxima otra vez a Lope de Vega.

C. Oyuela, «Colón y la poesía» (*Anales de la Academia de Filosofía y Letras*, IV), Buenos Aires, 1915; E. Wetzel, *Der Kolumbus-Stoff im deutschen Geistesleben*, 1935; H. Bédarida, «Christophe Colomb, Héros de quelques drames français de Rousseau à Claudel» (*Annales de l'Université de Paris*, 21), 1951; P. Carboni, «Cristoforo Colombo nel teatro» (*Annales de l'Université de Paris*, 4), Paris, 1951; W. Flint, *The Figure of Christopher Columbus in French, Italian and Spanish Drama*, tesis, Univ. de Carolina del Norte, 1957; del mismo, «Colón en el teatro español» (*Revista de Estudios Americanos*), Sevilla, 1961.

**Conde de Gleichen.** Ver Gleichen, Conde de.

**Conradino.**—El destino de Conradino, el último de los Hohenstauffer, que a petición de los Gibelinos partió para Italia en 1267 con su amigo Federico de Baden para arrebatar la herencia de sus antepasados de manos de Carlos de Anjou, siendo derrotado por éste en la batalla de Tagliacozzo por medio de una artimaña, hecho prisionero por Juan Frangipani en su huida, entregado a Carlos y ejecutado en 1268 en la plaza de Nápoles, ha sido el argumento más tratado y, a la vez, el más esquivo de la literatura

de los Staufer. La espantosa decapitación de un joven de dieciséis años, que acabó con una brillante época y con una importante dinastía, ha ocupado a la literatura mucho antes de que los Staufer se convirtiesen en moda literaria. El argumento conradiniano emociona y hace estremecer, es un tema elegíaco, apropiado para la balada, para la imagen ambiental, para la narración. Si, empero, se pretende elevarlo a grandeza trágica, no parece tener para ello potencia suficiente. Conradino es sólo víctima de la política y de los destinos de sus grandes antepasados; él mismo no es portador de los ideales por los que tiene que morir; la tragedia en que acaba con su vida no es la suya, sino la de toda su familia. La burla de Grabbe acerca de Conradino «el colegial» pretendía expresar esta carencia de calidad trágica del argumento.

La adaptación más antigua se da en Nordlinga con el drama académico de K. Ch. Beyer *Comedia von der Histori Herzog Konrads von Schwaben* (1585), al que siguen cerca de una docena de dramas jesuíticos (N. Vernulaeus, 1628; J. Arnold, 1685; P. Spiller, 1752), que utilizan, todos, el argumento para demostrar el triunfo de la Iglesia sobre los soberanos terrenos y el castigo de Conradino por la política pecaminosa de sus antepasados; generalmente comienzan la acción con la despedida de la madre, llena de presentimientos.

Poco después de la aparición del último de estos dramas jesuíticos, cuyo efecto fue naturalmente limitado, J. J. Bodmer recogió el argumento en una narración en hexámetros (1771), debido a su interés por la era suabia, y H. P. Sturz lo recomendaba en 1776 junto con otros temas de la historia nacional, dignos de ser dramatizados. Entre las cerca de 25 dramatizaciones de finales del siglo XVIII y principios del XIX, casi todas incluidas en el grupo del espectáculo caballeresco, son notables el fragmento de Leisewitz (1776) y la fracasada obra de Klinger (1748), que comienza con la derrota de Tagliacozzo, extendiéndose en los acontecimientos posteriores, que muestran a Conradino ya sólo en el papel de víctima, a lo largo de los cuatro actos siguientes. Fueron importantes para el desarrollo posterior del argumento dos dramas anónimos (1792 y 1796) que introdujeron una historia de amor de Conradino con Laura Molli-se, hija de uno de sus enemigos; la muchacha intenta en vano salvar al prisionero disfrazada de hombre.

A partir de la *Geschichte der Hohenstaufen* de Raumer (1824-1826), que reavivó el interés por el argumento, este motivo amoroso, que fue fijado casi exclusivamente en la hija de Frangipani, se convirtió en el centro de la acción. Se conservó lo aventurero de la figura femenina, su disfraz de hombre, pero por lo demás los elementos fantásticos caballerescos fueron eliminados por la acentuación nacionalista, que comparaba el motivo de fidelidad y amistad, encarnado en Federico de Baden con la astucia y falsedad de Frangipani y otros italianos. Tampoco se diferencia mucho de este esquema un proyecto de drama de Platen. Como causas para la caída de Conradino se vieron su espíritu fantástico y alejado de la realidad (W. Nienstädt, drama, 1827; K. Graf Dyhrn, *Konradins Tod*, drama, 1827; F. v. Maltzahn, drama, 1835; E. Raupach, drama, 1837) y, después de la fundación del Reich en 1871, con mucha frecuencia su política italiana heredada de sus antepasados (P. M. Mainländer, *Konradino*, drama, 1876; M. Greif, drama, 1889; G. Ruseler, drama, 1893; Raoul Konen, *Der junge König*, drama, 1918), motivo éste previsto ya en el fragmento dramático de Uhland. Es importante para la historia del argumento y de su dramatización el hecho de que tanto Chr. F. Weisse como Schiller, Immermann, H. Kurz, Laube y G. Hauptmann abandonasen el argumento después de haberse ocupado de él en sus proyectos. La obra escalonada de hechura moderna tenía mayores posibilidades de adaptar el argumento con sus imágenes circunstanciales ensambladas sólo ligeramente (Erbprinz Reuss, 1922; F. Litzkendorf, *Alpenzug*, 1936; H. Baumann, 1941) y de ocuparse de su carácter romanesco, recogido también acertadamente por la balada *Konradins Knappe* de C. F. Meyer y la narración *Konradin reitet* de O. Gmelin (1933).

A partir del siglo XVII el argumento conradiniano ha sido incorporado también en Italia frecuentemente al drama (G. Mollo, 1790; S. Pellico, 1834; C. Marengo, 1856) y a la ópera (F. Morlachi, 1808; St. Pavesi, 1810; F. Ricci, 1841).

A. L. Jellinek, «Konradin-Dramen» (*Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, 2), 1902; W. Sauer, *Konradin im Drama*, 1926.

**Corday, Charlotte.**—La acción de Charlotte Corday, que impresionada por los informes y discursos de los jefes girondinos huidos a Caen se dirigió a París y,

con el pretexto de denunciar una conspiración, logró llegar hasta Marat, a quien asesinó en el baño, se convirtió inmediatamente después del asesinato y de la ejecución posterior de Charlotte en tema literario. Claro está que en Francia de momento sólo podían oírse las voces partidarias de Marat. Muchos teatros parisinos celebraron la memoria de Marat con una representación del asesinato, seguida de una apoteosis del «amigo del pueblo» (anónimo, *L'ami du peuple ou la Mort de Marat*, 1793; anón., *Apothéose de Marat et Lepelletier*, 1793; J.-F. Barrau, *La mort de Marat*, 1794). Del círculo de los partidarios de Charlotte sólo se conservan una poesía de A. Chénier y la tragedia, no publicada entonces, de J.-B. Salle (1794), que, a pesar de la participación personal del autor, que poco después fue también ejecutado, se resiente de falta de pasión espontánea y viste con ropajes clasicistas los excitantes acontecimientos. Salle no describe los antecedentes ni el asesinato en sí, sino el efecto que éstos tuvieron sobre los jacobinos, y el interrogatorio y la ejecución de Charlotte. El jacobino Herauld de Séchelles se enamora de ella, se pasa a sus partidarios e intenta urdir un complot para su liberación, pero es descubierto. En Alemania el mundo literario tomó postura por primera vez con el artículo de Wieland en *Deutscher Merkur*, 1793, que condena el hecho por las leyes morales, pero lo encuentra sin embargo comprensible para sus sentimientos y su razón. Pensamientos parecidos se repiten en un diálogo anónimo de difuntos *Brutus und Corday* (1793). Los poemas de Klopstock y Gleim son elogios de la heroína. El motivo de Bruto, utilizado continuamente por los revolucionarios franceses, tiene también aquí su parte, y Charlotte es considerada superior en grandeza al tiranicida de la Antigüedad clásica. También Inglaterra contribuyó al eco literario inmediato del hecho con el drama de E. J. Eyre *The Maid of Normand* (1794): la inutilidad de la acción de Charlotte se pone aquí de relieve con la detención final de todos los bienintencionados y la amenaza de la ejecución de la reina María Antonieta; Marat aparece aquí no sólo como sanguinario, sino también como concupiscente: desea poseer a Charlotte antes de mandarla ejecutar.

Hasta el final de la tiranía del terror no fue posible la glorificación literaria de la heroína también en Francia. Así el drama

anónimo *Charlotte Corday ou la Judith moderne* (1797) apoyó los acontecimientos estrechamente en los del Antiguo Testamento, celebrando a la libertadora de su pueblo, que mata al Marat enamorado de sus encantos durante una cita amorosa. En las obras del Barón alemán de Senckenberg (*Charlotte Corday oder die Ermondung Marats*, drama, 1797, y *Carolina Cordaea*, poema épico), Charlotte tiene un carácter casi demoníaco. Llena de soberbia, rechaza al sacerdote que le reprocha en la cárcel haberse tomado la justicia por su mano. Esta escena aparece con frecuencia en dramatizaciones posteriores. También H. Zschokke (*Charlotte Corday oder die Rebellion von Calvados*, drama, 1794) intentó darle rasgos más específicos, acentuando la excitabilidad de su espíritu y su amor por la libertad. Incluyó también en la acción los acontecimientos políticos más importantes. En el drama de E. Ch. Westphalen (1804) se utilizó por primera vez la figura del diputado Adam Lux de Maguncia, quien vio a Charlotte camino de la guillotina y pagó con la vida un escrito en memoria suya. La autora le atribuye un intento de liberar a Charlotte, que es rechazado por ésta (motivo éste que fue utilizado con frecuencia).

El primero que estudió el problema psicológico de Charlotte Corday, y con él las posibilidades del argumento, fue Jean Paul en un «Halbgespräch» (1801). Atribuyó su acción a la lectura de escritores antiguos, a carencia de posibilidades de desarrollo y a una sed de actividad no satisfecha por el amor ni por el matrimonio. Jean Paul basó la justificación moral de la acción de Charlotte en la convicción de que sólo Marat era culpable de la desgracia de Francia y que con su muerte se evitarían otras muchas. Es probable que Schiller dejara de ocuparse de este argumento al tratar el argumento afín de \*Juana de Arco. Es significativo que los ambiciosos esfuerzos de Platen acabasen en la reducción del argumento a la obra en un solo acto *Marats Tod* (1820). Del mismo modo la combinación de la acción con un asunto amoroso en Salle, Eyre o en la *Judith moderne* y la inclusión de acontecimientos políticos más importantes en Eyre y Zschokke nos muestran el escaso alcance del argumento, que requiere ampliación épica o el añadido de una intriga dramática. La acción de Corday puede ser ligada a una acción política importante, o pueden existir dificultades entre el plan y su

desarrollo, el plan puede desarrollarse lentamente y entre dificultades, después de que Charlotte (como ya ocurrió en *Eyre*) llega a la conclusión de que los hombres fallaban. La tentación de añadir la acción amorosa ha hecho que la literatura haya atribuido a la heroína cerca de veinte amantes diferentes. El motivo de la venganza por un amante apresado o ejecutado por Marat, que figuraba en el plan primitivo de Platen, desvaloriza la acción; mientras que una relación amorosa abandonada por Charlotte a causa de su misión política puede aportar elevación moral y al mismo tiempo el aumento de la intriga. Claro que en este caso el amante queda ensombrecido por la heroína y hace un papel similar al de Bracken-burg. Es de gran efecto el añadido de un intento de liberación o el de un vengador. Sin embargo, la reducción literaria del argumento llevada a cabo por Platen tiene tanto valor como su ampliación.

La época del Imperio y de la Restauración fue poco favorable a argumentos revolucionarios, lo mismo en Francia que en Alemania, y hasta la época de las revoluciones burguesas el interés por el argumento no adquirió nuevo y esplendoroso desarrollo. Deformado y recargado con sensibleras escenas familiares apareció por primera vez en un melodrama muy popular de V. Ducange/A. Bourgeois (*Sept heures*, 1829): el asesinato tiene motivos puramente personales y, por añadidura, es supermotivado por la intriga amorosa chantajista de Marat. Las diferencias entre las dramatizaciones se refieren en general a la motivación de la acción. Se la basa en venganza personal (F. Digand, 1847; *Dumanoir/Clairville*, 1847; C. A. Appen, 1861), en el fracaso de los hombres, incluso del amante, ante la acción (E. Rommel, 1856; O. Girndt, 1867; O. Welten, 1867), en un entusiasmo femenino provocado por el ejemplo de Juana de Arco (R. Destoubert, 1831; M. C. E. Giles, 1870) y, en los bocetos de O. Ludwig (1845) y en J. Bammé (1852), en una predisposición patológica de la autora del asesinato. Una serie de motivos poéticos nuevos han sido aportados por la novela de H. F. A. Esquiros (1840) y el drama de Louise Colet (1842) basado en la biografía de L. Dubois. Puede percibirse claramente la influencia romanzante y heroizante de la *Histoire des Girondins* (1847) de Lamartine, tanto en la más importante dramatización del argumento hecha por F. Ponsard (1850) como en los dramas alemanes de K. A. Türcke (1847),

F. Eisele (1848), O. Girndt y O. Welten, y en la novela histórica de K. Frenzel (1864) escrita según fuentes nuevas publicadas entonces.

El argumento de Charlotte Corday que, con la simplicidad de su fábula fundamental, tentó a numerosos «dilettantes» de la dramatización, ha sido utilizado en cambio mucho menos en la narración. En novelas sobre la Revolución aparece con frecuencia como episodio, o sirve, así, por ejemplo, en un ciclo de novelas del danés K. Lindemann (*Ein Abend in Kopenhagen*, 1954), como símbolo de la dignidad humana frente a la tiranía.

A otro plano muy distinto tuvo que proceder Charlotte Corday cuando su víctima, Marat, quedó convertida en una figura trágica. La simplicidad del proceder de Charlotte, que resultaba atractiva para los autores «dilettantes», en manos de un ingenioso dialéctico podía convertirse en ceguera para los valores patriótico-heroicos. En el drama de P. Weiss titulado *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats* (1964) —en una representación teatral llevada a cabo por pacientes de un manicomio—, Charlotte Corday aparece estilizada en la figura de una heroína sonámbula que mueve a risa, cuya actuación se reduce a un aria sentimental. Sin embargo, su idea humanitaria y utópica de la patria, según la cual uno debe ser sacrificado para salvar a todos, se presenta como el reverso de las que tiene Marat sobre el mejoramiento del mundo; según éste, muchos deben morir para que la idea se mantenga en toda su pureza. La actuación de Charlotte Corday, cuyos motivos libres de todo egoísmo en obras anteriores oscurecían la imagen de su antagonista, es en esta obra el comienzo de una mentira histórica: en el instante de su muerte, Marat, que hasta ese momento había sido el dios del pueblo, empieza a convertirse en su cabeza de turco.

C. Vatel, *Charlotte Corday et les Girondins*, 3 vols., Paris, 1864-1872; M. Minor, *Charlotte Corday in der deutschen Dichtung*, tesis, Viena, 1909.

**Coriolano.** — La historia de Cayo Marcio (s. v a. de C.), que por la conquista de la ciudad volsca de Corioles recibió el sobrenombre de Coriolano, es narrada muy detalladamente por Dionisio de Halicarnaso, pero con mayor colorido por Livio y Plutarco. El pueblo romano, representado por los tribunos elegidos hacía poco, negó a Co-

riolano, a causa de su orgullo, la dignidad de cónsul. Por eso, durante una época de hambre, Coriolano intentó convencer al Senado de que hiciese depender el reparto de trigo de la supresión de la magistratura de los tribunos del pueblo. Fue acusado de aspirar a la autocracia y desterrado. Aliado con los enemigos de Roma, los volscos, mandados por Tulo Atio (Anfidio, según Plutarco), emprendió la guerra contra Roma. Cuando, conmovido por los ruegos de su madre, intentó la reconciliación de los dos pueblos, fue asesinado por los volscos, que quedaron decepcionados.

Desde que el Renacimiento se aficionó por la grandeza y las virtudes romanas, esta escena impresionante, en la que el héroe convertido en traidor a la patria a causa de su sentido del honor herido, cede ante los ruegos o incluso amenazas llenas de furia de su madre —Plutarco introduce incluso la amenaza de suicidio—, ha excitado el interés de los dramaturgos. A pesar de que autores importantes se esforzaron en montar un drama en torno a este asunto, al parecer la impresión de Voltaire «Ce sujet ne fournit qu'une seule scène» se ha confirmado: la historia del traidor arrepentido, que paga con la vida su desertión, padece de cierta pobreza de conflicto y de acción.

Casi al mismo tiempo utilizaron el argumento el francés A. Hardy (1607), el alemán H. Kirchner en un drama académico latino (1608) y el inglés Shakespeare (1611). Hardy y Shakespeare tomaron de Plutarco los mismos sucesos, pero Hardy reprodujo gran parte en forma de relato, mientras que Shakespeare lo incorporó a la acción. Hardy no tiene en cuenta la regla de las unidades; empieza con la acusación contra Coriolano y termina con el dolor de la madre por la muerte del hijo. A pesar de que la acción queda reducida al conflicto ejemplar del héroe, es de efecto mucho más frío que el gran cuadro de imágenes desarrollado por Shakespeare. Shakespeare comienza ya con la salida de los plebeyos hacia el monte sagrado, y nos ofrece la imagen del carácter de un hombre orgulloso y arrogante, al que la mezquindad del ambiente que le rodea le lleva al desprecio y finalmente a la injusticia. Mientras que en Shakespeare las verdaderas fuerzas oponentes son el pueblo y los tribunos, en Hardy se acentúa la intriga del envidioso Anfidio. La figura del intrigante en el campamento de los volscos prevale-

cerá como característica de los dramas franceses de Coriolano.

A excepción del drama de J. Thomson (1749), que siguió modelos franceses, los ingleses no volvieron a cultivar el argumento, mientras que los alemanes no lo recogieron hasta finales del siglo XVIII. Los franceses, en cambio, desarrollaron después una tradición rica y peculiar, de la que se derivaron también algunas óperas italianas de escasa importancia (D. C. Ivanovich/F. Cavalli, 1669; G. A. Moniglia/L. Catani, 1690/1695) y también dramas (Modonese, 1707; G. P. Cavazzoni Zanotti, 1734). Completamente apartado se halla el drama de Calderón *Las armas de la hermosura*, que había quedado ya prefijado en la obra escrita en colaboración por Montalbán y A. Coello *El privilegio de las mujeres*; las lágrimas de su bella esposa mueven a Coriolano a abandonar el sitio, y en lugar del final trágico, una paz justa recibe tanto el aplauso de los romanos como de los volscos. Todavía en el siglo XIX el drama español se ha ocupado del argumento (F. Sánchez Barbero, J. García Quevedo).

Los dramas franceses de Coriolano están caracterizados por el esfuerzo en poner de acuerdo la exigencia de dos escenarios, impuesta por el argumento, con la regla de la unidad de lugar; y por aligerar su severo carácter con la introducción de una historia de amor. Ya Plutarco puso al lado de la madre de Coriolano a su mujer y a sus hijos; en Chapoton (1638) son ya esposa y hermana, y es en realidad el amor por su mujer el que decide a Coriolano a retroceder. Con U. Chevreau (1638) comienza la estructuración del argumento severamente clasicista, que hace que la totalidad de la acción transcurra en el campamento de los volscos, ante Roma, y comience con la llegada de emisarios romanos; también en Chevreau es la esposa la que influye en la decisión. Abbé Abeille (1682) siguió el camino del enriquecimiento de la acción por medio de «éléments accessoires». Eliminó el papel de la madre y transformó a la esposa en amante; Anfidio es el rival de Coriolano, mientras que la hermana de Anfidio persigue al héroe con celoso amor; el factor político y patriótico ha desaparecido casi totalmente. Con sentimentalismo parecido adornó el argumento H. Richer (1748): aquí es Tulo el cortejador, rechazado, de la hija de Coriolano, Marcia; mientras que N. Balze (1776) volvió a convertir a Coriolano en el yerno de Tulo. P.



Ph. Gudin de la Brenellerie (1776) desarrolló el papel de la madre, haciendo que al principio el hijo huyese de ella y extendiendo después la escena de los ruegos a varias discusiones filosófico-morales entre madre e hijo, hasta que aquélla se interpone finalmente en su camino en el campo de batalla. En M. Mauger (1748) y F. Tronchin (1784) tenemos el rasgo de la entrega voluntaria de Coriolano al juicio de los volscos; aquí la esposa de Coriolano, llevada prisionera al campamento de los volscos, es utilizada como una especie de mensajera que es enviada constantemente al campamento romano (que está encubierto). Ya Houdar de la Motte había propuesto en 1730 un plan para la adaptación del argumento, libre de la presión de las tres unidades, que fue rechazado por Voltaire. En éste y en Shakespeare se basó La Harpe, 1784. Empezó, como Hardy, con la acusación contra Coriolano, y fue haciendo crecer la tensión de la acción hasta la escena de los ruegos y de la muerte, en el quinto acto. Los autores posteriores a La Harpe volvieron a caer en el esquema clasicista. L.-Ph. Conte de Ségur (1787) buscó la base del trágico destino de Coriolano en una rivalidad entre éste y el tribuno Licinio. L.-J.-M.-A. Goujon (1800) inventó el nuevo final del suicidio del hombre agobiado por los remordimientos de conciencia, tema que a su vez fue recogido por A.-F.-Th. Levacher de la Feutrie, en 1821, en una versión teñida ya de romanticismo.

En Alemania, el clasicismo de fines del siglo XVIII dio nueva vida al argumento (J. G. Dyk, 1786; J. Fr. Schink, 1790). El drama de H. J. v. Collin (1802), el más conocido en lengua alemana, nos muestra a un Coriolano indeciso, cuyos planes de venganza habían vacilado ya antes de los ruegos de la madre por las amonestaciones de su mentor, y que resuelve el conflicto del honor por medio del suicidio. Una versión del *Coriolano* de Shakespeare fue hecha por B. Brecht (1952). En ella se invierten los valores, pues los tribunos de la plebe aparecen como funcionarios con conciencia de clase y Coriolano como enemigo del pueblo, cuya condena no sólo no es trágica, sino históricamente necesaria, ya que no está a la altura de la época y se pone de parte de los patricios. Tal planteamiento dio motivo a G. Grass (*Die Plebejer proben den Aufstand*, 1966) para poner de manifiesto y criticar la actitud ambivalente de B. Brecht frente a los aconte-

cimientos del 17 de junio de 1953: según él, B. Brecht considera a los revolucionarios del 17 de junio como motivo para la puesta en escena de su *Coriolano*, en que los plebeyos romanos salen vencedores, mientras que el levantamiento de sus paisanos y coetáneos, que esperan ayuda del famoso director teatral, ha de terminar precisamente en ese teatro en un mero intento y no en una hazaña coronada por el éxito.

O. Gareis, *Die dramatischen Bearbeitungen des Coriolan-Stoffes in Frankreich*, tesis, Erlangen, 1925; G. Grass, «Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch bis zu Brecht und mir» (*Akzente*, 3), 1964.

**Cortés, Hernán.** Ver Méjico, La conquista de.

**Crescencia.**—La versión más antigua conservada del argumento de Crescencia se halla en la *Kaiserchronik* (1135/1150). Narra el cortejo que los dos hijos del emperador romano hacían a Crescencia. El preferido se convierte en heredero del trono. Durante una campaña, el emperador confía su mujer al hermano, quien persigue a la cuñada con proposiciones amorosas, hasta que ésta, simulando que desea corresponderle, lo atrae hasta una torre y lo encierra en ella. Al regreso del emperador lo pone en libertad, pero él la acusa de adulterio ante el hermano. Es entregada para su castigo al propio cuñado, que ordena sea arrojada al Tíber. Un pescador (alusión a San Pedro) la saca en su red, y ella huye y consigue llegar a la corte de un duque, que le confía la educación de su hijo. Es perseguida con proposiciones amorosas por un cortesano, quien al ser rechazado mata al niño que le ha sido confiado a Crescencia y la acusa del asesinato; de nuevo es arrojada al Tíber. San Pedro la salva y le concede la gracia de curar a todo enfermo que confiese ante ella sus pecados. Se convierte en médico famoso y finalmente cura también a sus antiguos perseguidores, enfermos, después de que éstos han confesado sus crímenes, volviendo así a unirse con su esposo.

El elemento constructivo del argumento es sin duda la atracción que la mujer ejerce sobre los hombres y que la convierte en víctima de calumnias y persecuciones. La fábula consta de la duplicidad del motivo de la mujer acusada injustamente por un pretendiente rechazado, y de una tercera parte, la justificación a través de la con-

fesión de sus perseguidores. La primera intriga existe como argumento narrativo de forma independiente (reina \*Sibila, \*Genoveva), sólo que en el argumento de Crescencia es el cuñado el calumniador. También la historia del infanticidio se encuentra con frecuencia en los cuentos; pero la tercera parte es un componente específico del argumento de Crescencia. Los nombres de la heroína y de los demás personajes varían mucho; en la mayoría de las versiones, la acción transcurre en Roma.

Junto a la versión aislada de la *Kaiserchronik*, a la que más tarde han seguido una menos rigurosa del siglo XIII, la de Teichner (s. XIV), otra en prosa de la *Sächsische Weltchronik* (ha. 1230) y la del *Volksbuch* del siglo XVI, está el rico caudal de los relatos milagrosos, de los que hay constancia ya en el siglo XII. En ellas vuelve a repetirse encarecidamente el tema principal del gran atractivo de la emperatriz, expuesto a través de los personajes episódicos de la primera y la segunda persecución: los verdugos que deben ejecutarla por orden de su esposo, y los marineros a quienes la confía el padre del niño asesinado, intentan abusar de ella. Aquí la salvadora es \*María, que muestra a la emperatriz una hierba milagrosa; al final, la heroína renuncia a la vida en el mundo. Esta historia, que forma parte de la leyenda mariana, encontró gran difusión en muchas variantes (Vincentius Belloracensis, *Speculum historiale*, I, prim. mit. del s. XIII; Gautier de Coinci, 1222/1223; Anón., *Der Seelen Trost*, s. XIV; Anón., *Storia d'una donna tentata dal cognato*, s. XIV; H. Rosenplüt, comedia carnavalesca, s. XV; Juan de Timoneda, *Patrañas*, s. XVI; H. Sachs, *Die unschuldige Kaiserin von Rom*, drama, 1551; G. Briccio, *Istoria di Flavia Imperatrice*, s. XVII; F. Pessaro, poema épico, 1616; J. M. del Fuego, *La Peregrina Doctora*, romance, s. XVIII). La variante del milagro de *Vie des pères*, en la que falta la historia de la segunda calumnia, logra una posición especial. En ella se basa también la versión dramática del *Mystère de l'empereris de Rome*. La leyenda fue también trasladada a Santa Guillerma, de cuya vida existen versiones con y sin la segunda intriga. Con el traspaso del argumento de Crescencia a la épica carolingia, sobre todo con la atribución de la fábula a la esposa de Carlomagno, Hildegarda, surgió como rama especial del argumento la leyenda de Hildegarda, en la que falta la segunda in-

triga; ésta se cuenta por vez primera en la *Crónica Kemptense*, del siglo XV; su tradición llega, a través de H. W. Kirchhof (en *Wendunmut*, 1563-1603), N. Frischlin (*Hildegardis magna*, dr., 1585), M. von Cochem (en *History-Buch*, 1696-1699) y Abraham a Sancta Clara (en *Lauberhütt*, 1721-1723), hasta el siglo XVIII.

Frente a las versiones legendarias tenemos las profanas de la *Gesta Romanorum* (s. XIV) y de la novela en verso francesa *Bone Florence de Rome* (s. XIII). En estas dos versiones, la heroína tiene que sufrir dos vejaciones más, debido a otros dos enamorados que ella rechaza: el primero es un joven al que ella ha rescatado de la horca, el cual se enamora de ella y, para vengarse de su negativa, la vende como esclava a un capitán, que a su vez pretende hacer uso de su derecho de amo, pero, debido a sus plegarias, una tempestad hace naufragar el barco, salvándose ella. Al final tiene que oír en confesión a sus cuatro vejadores. Su actividad taumatúrgica no se la debe ella a ninguna ayuda sobrenatural, sino a su conocimiento de las plantas medicinales. Es característico de las dos versiones profanas el hecho de que el cuñado no la acusa ante su hermano, sino que, una vez que ésta lo pone en libertad, sale al encuentro del emperador cabalgando con ella; en el camino, tras resultar vanos sus intentos de violarla, la ata a un árbol y le dice al emperador que la habían raptado.

Decisivo para la cuestión del origen del argumento de Crescencia fue el hecho de que existiesen versiones orientales paralelas, la más antigua de las cuales se halla en el *Libro de los papagayos*, del persa Nachshabî (I, prim. mit. del s. XIV). También una versión árabe intercalada en *Las mil y una noches* (*El Cadi de Bagdad*, su virtuosa mujer y su malvado hermano), una versión germano-judaica y la persa *Historia de Rep-sima* (s. XVII) son pruebas de su popularidad en Oriente. Las versiones orientales son parecidas a las de la *Gesta Romanorum* y de la novela *Florence*, especialmente en el aspecto de la cuádruple amenaza, sin embargo, en ellas no aparece el motivo del poder curativo. Dos teorías fundamentales de la historia argumental se enfrentan en la oposición de dos tesis, según las cuales, o bien las versiones orientales, más ricas en episodios, son las primitivas, y las europeas, más escuetas, han nacido de la eliminación de episodios aislados, o bien el argumento fue en sus orígenes germano y se formó por

fusión de las dos historias de calumnia y por exageración. Sin embargo, parece aquí más fácil de demostrar el que la evolución haya sido desde las formas más ricas en variantes hasta las más depuradas: Su paso de Oriente a Occidente tuvo lugar primeramente mediante su traslado a un ambiente propio de la alta aristocracia. De ahí se derivó la posibilidad de que la esposa del emperador pudiera mandar encarcelar al cuñado, mientras que en las versiones orientales no cabe la posibilidad de defenderse de esa manera. Pero ella es la causante de su propia desgracia al poner en libertad al cuñado ante la llegada del emperador. De los diversos motivos de ayuda sobrenatural se siguió su transformación en leyenda. Y como la leyenda precisa de un momento cumbre único que consiste en la salvación mediante un santo, el número de salvaciones se redujo a dos (en la *Vie des pères* y de *Hildegardis* incluso a una), siendo la primera un mero ensayo para el verdadero momento culminante del relato. Con la transformación de la leyenda mariana en leyenda sobre el sacramento de la confesión en la versión de Crescencia, des-

apareció el motivo de la planta milagrosa, consiguiéndose así una espiritualización al atribuir la fuerza curativa a la confesión: no sólo confesaron los auténticos culpables, sino también el emperador y el duque, que en vez de pensar bien hicieron caso de la calumnia y sólo al confesar se dan cuenta de su culpa. Visto así, habría que pensar que la evolución del argumento ha conducido a una mayor finura espiritual.

A. Wallensköld, «Le conte de la femme chaste convoitée par son beau-frère» (en *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, 34, 1), Helsingfors, 1907; S. Stefanovic, «Die Crescentia-Florence-Sage» (en *Roman. Forschungen*, 29), 1911; K. Baasch, *Die Crescentialegende in der deutschen Dichtung des Mittelalters*, 1968.

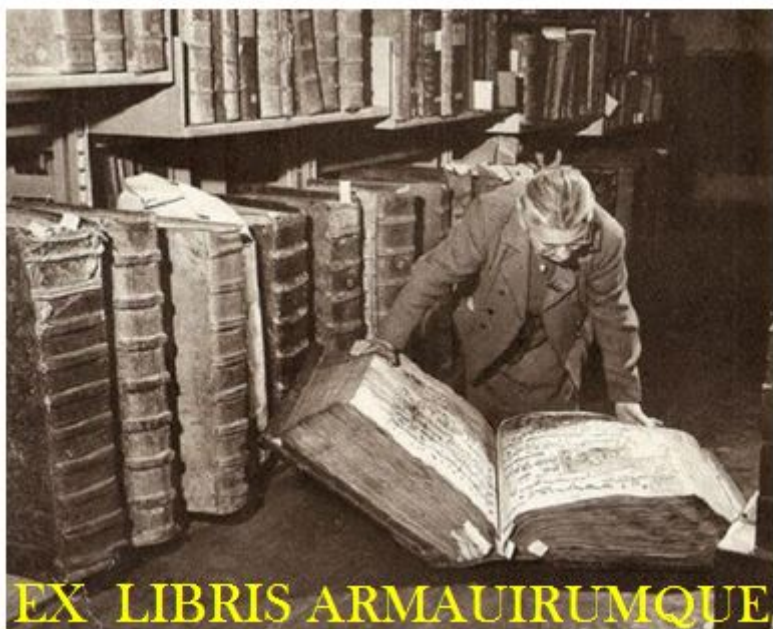
**Cresfonte.** Ver Mérope.

**Criselda.** Ver Troilo y Criselda.

**Creúsa.** Ver Ión, Medea.

**Cristo.** Ver Jesús.

**Cromwell.** Ver Carlos I y Cromwell.



# D

**Dafne.** — Según antiguas versiones del mito, Dafne es hija de Ladon, dios arcádico, y de Gea, y es amada por Apolo, por quien, al no escucharle, es perseguida. Durante la huida invoca a su madre, que, apiadada de la hija, se la come, y hace que en su lugar crezca un laurel. Otra versión procedente de Laconia, mencionada por primera vez por Plutarco, hace que Apolo elimine a su rival Leucipo, y Dafne es transformada por Zeus en un laurel. El argumento obtuvo su sello literario con las *Metamorfosis* de Ovidio, en las cuales la acción es trasladada a Tesalia por razones de composición, y Dafne es la hija del dios fluvial Peneo, que se compadece de la que huye y la transforma en un laurel, al que el dios rechazado, lleno de amor y de perdón, convierte en su árbol sagrado. Como historia previa se narra que Apolo había matado al dragón Pitón y, orgulloso de su acción, se había burlado del arma de Cupido; en venganza, le alcanzó la flecha del dios del amor y le hizo arder de amor por la hermosa ninfa Dafne.

La fábula de Dafne fue conocida durante toda la Edad Media, pero debido a la interpretación patrística tuvo un cambio decisivo. Dafne se convirtió en la encarnación de la joven casta que con su fuerza moral domina al dios, ganando vida eterna en el laurel siempre verde. Las interpretaciones de Ovidio de la alta Edad Media llegan a tal extremo en su moralización del argumento, que por un lado Dafne ha sido vista como Virgen María y Apolo como Cristo (*Ovide moralisé*); por otro, Dafne como alma pura y Apolo como Satanás (*Bersuire, Reductorium morale*), o también Dafne como «prudencia» y Apolo como «per-

sona casta» que la persigue (G. Buonsignori, 1375).

El retorno a lo profano se produjo en Christine de Pisan (*Épître d'Othéa*, 1402), que novelísticamente interpretó el mito haciendo que la dama fugitiva se viese obligada a aceptar finalmente al caballero al pie del laurel, por lo que a partir de entonces éste llevó el laurel como signo de victoria. Petrarca dio a la fábula en sus poemas nuevos valores sentimentales, al compararse a sí mismo, al poeta, con Apolo, que persigue inútilmente a su amada (Laura), pero que por ella es conducido al «laurum», la fama nunca marchita. Boccaccio, en su *Ninfale Fiesolano* (1344/1346), nos ofrece una imitación de la narración ovídica, que se aparta del verdadero argumento, con la historia del pastor Africo y de la ninfa Mensola.

El argumento de Dafne, que a partir de Petrarca aparece con frecuencia en alusiones de la lírica erótica, y que sobre todo ha sido utilizado con frecuencia por la escultura y la pintura, no es apto para su desarrollo ulterior a través de las ramas pragmáticas de la Literatura, quedando limitado al momento de gran efecto de la metamorfosis. En el ensayo de dramatización de Hans Sachs (*Daphne, eines Königs Tochter*, 1558) se hace patente el carácter estático de la fábula, a pesar de que el escritor incluyó la historia previa de la muerte del dragón y la riña de los dos dioses. El caso es diferente para la ópera que vive de elementos plásticos y ambientales, y que ya muy pronto se apodera del argumento, utilizando el efecto de la transformación (*Rappresentazione di Phebo e di Phetonte*, Mantua, fin. s. xv). También la *Daphne* de

Rinuccini/Peri (1595) incorporó la historia anterior, de forma que la acción de Dafne sólo ocupa una parte de la totalidad de la acción. Mientras que Rinuccini situó la transformación detrás de la escena, la adaptación de Opitz (1627) llevó a cabo la transformación en escenario abierto. Nada sabemos del proceso de la acción en la ópera de Händel (1708). El libreto de J. Gregor para la ópera de R. Strauss (1938) utilizó fuentes preovídicas, introduciendo al rival de Apolo, Leucipo, a quien Apolo mata, y sobre cuyo cadáver muere Dafne. El dios pide a Zeus se la conceda en forma de laurel para que le sirva como símbolo para honrar a los mejores del mundo.

O. Taubert, *Daphne*, Progr., Torgau, 1879; W. Stechow, *Apollo und Daphne*, Londres, 1932.

**Dafnis.** — Dafnis, según la leyenda hijo de Hermes y de una ninfa, abandonado por su madre en un bosque de laureles, recogido por pastores, educado por las ninfas y enseñado por Pan a tocar la flauta, se convirtió, en la literatura bucólica antigua, en la imagen ideal del pastor, tañedor de sirringa y poeta bucólico. Estesícoro de Hímera (h. 600 a. de C.) parece ser el primero que introdujo a Dafnis en la literatura uniéndolo con un motivo erótico, que más tarde fue ampliado por Filetas de Cos (320-270 a. de C.), mientras que Anite de Tegea aportó una temática religiosa. La unión de Dafnis con Artemis, como compañero de caza de la cual, aparece en Diodoro (h. 40 a. de C.), llevó al hermoso pastor probablemente al conflicto espiritual con el que aparece en Teócrito (310-250 a. de C.): ha renunciado a Afrodita, pero sucumbe al amor de una joven que le envía la diosa enfadada, y muere lentamente de pena. Según otra versión, ama a la ninfa Equeñais, que le es infiel, hecho que le vuelve ciego, y cae de lo alto de una roca.

En un diálogo entre Dafnis y una joven, transmitido apócrifamente entre los poemas de Teócrito, la comunidad con la figura mítica de Dafnis en su sentido más estricto, ha sido ya abandonada, y un drama sobre Dafnis de Sositeo (310-230 a. de C.) continuó desarrollando el argumento con bastante libertad. Durante una competición entre Dafnis y otro pastor, Pan adjudica la amada Talía a Dafnis. Pero es raptada y se ve obligada a servir de criada a un rey. Dafnis la libera y se convierte él mismo en rey. Los motivos de la competición y del rapto, que aparecen aquí en el dra-

ma, pertenecientes a la leyenda de Dafnis, pero que aparecen también con frecuencia en la comedia ática de los niños abandonados, fueron utilizados por Longo para la novela bucólica *Dafnis y Cloe* (s. III d. de C.), que colocó a los pastores, todavía realistas en Teócrito, en aquella atmósfera y aquel paisaje nimbados y exagerados en que ya Virgilio había colocado el mundo de los pastores, pero sustituyendo la Arcadia por Lesbos. Hasta en los más mínimos detalles puede comprobarse la adaptación del «aparato bucólico» de la tradición lírica. Los elementos de la acción han sido aumentados por Longo: no sólo Dafnis es abandonado, amamantado por una cabra y educado por un matrimonio de pastores como hijo propio, sino que también la amada Cloe debe la vida a la leche de una cabra y crece, sin ser reconocida, como pastora, junto al pastor de cabras Dafnis. Ambos son raptados uno tras otro, pero logran huir con ayuda de las divinidades protectoras, las ninfas, de Pan y de Eros. Dos escenas de reconocimiento convierten a los pobres pastores en ricos herederos, que pueden unirse en matrimonio, para el que se han conservado puros a pesar de todos los amorfos. Las intenciones religiosas de la novela de Dafnis señalan hacia los misterios dionisiacos.

Como encarnación del pastor enfermo de amor, el nombre de Dafnis resucitó en la literatura pastoril del Barroco y del Rococó y sirvió todavía al naturalista Arno Holz para su parodia de la poesía pastoril (*Daphnis-Lieder*, 1904). Sin embargo, el argumento combinado por Longo con los diferentes motivos aislados se disolvió —probablemente por lo extraordinario de la acción de acento lírico-ambiental, difícil de desarrollar—, en sus imitadores, de nuevo en sus componentes. En la novela bizantina se hizo notar la influencia de Longo hacia 1150, pero el Occidente no la conoció hasta las traducciones del Renacimiento (A. Caro, ital., h. 1537, impr. 1786; J. Amyot, fr., 1559; L. Gambara, hexám. lat., según Amyot, 1569; A. Day, ingl., según Amyot, 1587). La influencia de Longo se observa en el *Ninfale Fiesolano* de Boccaccio (1344/1346) y en la pastoral del italiano Sannazaro *Arcadia* (1504), una imitación del *Ameto* de Boccaccio (1351); la *Arcadia* de Ph. Sidney (1590), llena de aventuras e intrigas, se aparta sin embargo ya mucho del idilio. Basándose en la traducción libre de Day (1587), llena de adornos y ampliacio-

nes, pudo escribir R. Greene su novela *Menaphon* (1589), donde narra, al estilo de Longo, las aventuras de una princesa naufragada en las costas de la Arcadia, así como el amor de un pastor por ella, y repetir el motivo del niño abandonado, su encuentro por un pastor y su reconocimiento, en la narración *Pandosto, or Dorastus and Fawnia* (1588), que se convirtió en la fuente del *Cuento de invierno* de Shakespeare (1623). En España, la novela *Arcadia* de Lope de Vega (1598) y el drama del mismo nombre se hallaban dentro de la línea de Longo. En toda la literatura pastoril europea, sobre todo en las comedias pastoriles, hallamos muchos rasgos comunes con Longo, principalmente el motivo del abandono y reencuentro de niños, sin que por ello haya de considerarse la novela de Dafnis como único modelo. El *Daphnis* de S. Gessner (1754) está modelado directamente según Longo, pero, siguiendo el espíritu del Rococó, todo se hace más afectado, más sensible, más blando. Las dificultades en el camino de los enamorados hasta encontrarse —la intriga del rival y el viaje involuntario de Dafnis en un bote sin remos— son sólo débil reflejo de los secuestros serios de la novela clásica, la intervención de los dioses ha sido reducida a un mínimo, los abandonos han sido suprimidos y las escenas de reconocimiento han quedado reducidas a que la amada Filis sea reconocida por el padre de Dafnis como hija de un amigo de la infancia. Gessner siguió desarrollando la temática y la tonalidad de su *Daphnis* en los *Idyllen* (1756), y la atmósfera de estas composiciones poéticas, que recuerda la porcelana Rococó, fue utilizada por W. Raabe como elemento comparativo y contrapunto en su historia de amor *Hastenbeck* (1898), que transcurre durante la guerra de los siete años. Longo está también cerca interiormente de la narración de J.-H. Bernardin de Saint-Pierre *Paul et Virginie* (1787), la historia de la ingenua pasión amorosa de dos niños ante el escenario de fondo de un paisaje romántico-salvaje, en el que la Arcadia ha sido sustituida por los Mares del Sur. Una adaptación moderna japonesa, la novela de Yukio Mishima *Shio Zai* (1953, trad. alem. *Die Brandung* [El oleaje], 1959), trasladó la acción clásica a un ambiente realista de pescadores y buceadores, sin quitarle el fondo mítico natural. No es la cuna elevada del cuento, sino su propia valía, la que asegura a los aman-

tes la felicidad. En Francia y en Alemania se hicieron imitaciones de la novela clásica por F. Dejoux (1895) y L. Grommer (1923), respectivamente.

Muy ajustadas al verdadero argumento se mantuvieron las escenificaciones totalmente antidramáticas en sí, surgidas hacia la mitad del siglo XVIII de la fábula, y que sirvieron de base principalmente para libretos de ópera (J.-B. Boismortier, 1747; Favart/Ch. W. Gluck, *Cythère assiégée*, 1758; J.-J. Rousseau, fragmento, 1780; J. Offenbach, opereta parodística, 1860; F. Le Borne, 1885; H.-P. Busser, 1897; J. y P. Barbier/C.-H. Maréchal, 1899) y ballet (P. Chaikovsky, *La pastora leal*, entreacto de *Pique Dame*, 1890; M. Ravel, 1912; F. Ashton, 1951; L. Spies, 1958).

G. Rohde, «Longus und die Bukolik» (*Rheinisches Museum*, 86), 1937; R. Merkelbach, «Daphnis und Chloe, Roman und Mysterium» (*Antaios*, 1), 1959; O. Schönberger, *Einführung zu: Longos, Daphnis und Chloe*, 1960.

#### Dalila. Ver Sansón.

**Damón y Pitias.** — La historia de esta pareja de amigos Damón y Pitias (propia-mente, Pintias) ha sido relatada por diversos autores de la antigüedad y con no pequeñas divergencias por cierto (Diodoro Sículo; Plutarco, *Moralia*; Cicerón, *De officiis*; Valerio Máximo, *Memorabilia*; Higino, *Fabulae*): por haber intentado dar muerte al tirano Dionisio de Siracusa, Damón es apresado y condenado a muerte; con el fin de poder casar a su hermana consigue el aplazamiento de la ejecución, ofreciendo su puesto como rehén a su amigo Pitias. Dionisio acepta, creyendo firmemente que Damón se escapará y dejará al amigo en la estacada. Sin embargo, tras vencer muchos obstáculos que se interponen en su camino para cumplir puntualmente su palabra, vuelve en el último momento a los brazos de su amigo y al lugar de la ejecución; el tirano, sorprendido, le perdona la vida.

Siendo dramático el relato debido a su doble dialéctica entre Damón y el tirano por una parte, y entre Damón y su amigo por otra, quedaba demasiado simple el desarrollo de la acción como para servir para un drama sin ser sometido a notorias ampliaciones; por eso este argumento no pasó del breve relato en prosa o en verso.

Su contenido moralizante le dio acceso a la literatura didáctica de la baja Edad Media a principios del siglo XIV. Se em-

pleó sobre todo en los sermones. Lo encontramos en la *Gesta Romanorum* (s. XIV), en el *Schachbuch* de Jacobus de Cessolis (s. XIV) y en sus imitadores alemanes Konrad von Ammenhausen (1338) y Heinrich von Beringen (ha. 1300). Como Jacobus de Cessolis siguió a Valerio Máximo, él y sus imitadores cuentan el detalle de que al final Dionisio les pide participar de su amistad; por idéntico motivo faltan también las dificultades y peripecias que dramáticamente retrasan la vuelta de Damón. Este deseo del tirano no se toma en cuenta en la versión de la baja Edad Media titulada *Der Seelen Trost* (s. XV). Igualmente tienen el carácter de «exemplum» las versiones dadas por Erasmo de Rotterdam y Sir Thomas Elyot (*The Governour*, 1531).

El primer intento de composición dramática se debe a R. Edwards (*Damon and Pythias*, 1571). Edwards complicó el suceso haciendo que junto a la acción principal se apreciara el contraste de la actuación de otros personajes de clases bajas. La virtud de estos dos amigos queda clara desde el principio debido a que Damón no piensa en absoluto en matar al tirano, sino que como viajero resulta sospechoso de espionaje a un sicofante; Pitias se ofrece como rehén durante los dos meses que se calcula durará el viaje de Damón. Al regreso de éste rivalizan ambos amigos por sufrir la condena. Entonces el tirano comprende que sólo una amistad basada en la virtud es capaz de prevalecer de esa forma, y acaba siendo admitido a compartir la de estos dos. Como en Inglaterra, donde el carácter didáctico del argumento estaba en consonancia con los requisitos del teatro educativo, les vino también en Alemania magníficamente a los autores de las órdenes religiosas y de teatro educativo: Franciscus Omichius (1578) utilizó este argumento para una disertación sobre el valor de la amistad; en Goertz hay documentos que prueban la existencia en 1721 de una obra dramática titulada *Amicitiae et fidei litigium Damonem et inter Pythiam*; otra dramatización debida a Placidus Scharl fue puesta en escena en Salzburgo el año 1765; en Steyr se ha conservado un drama jesuítico titulado *Amicitia triumphatrix in Damone et Pythia*, en que el argumento fue ampliado con elementos extraños al mismo a fin de convertirlo en una obra de intriga apta para el teatro: anterior a la prueba de amistad tiene lugar una acción político-militar en la que Damón actúa

como jefe del ejército del tirano; se hace sospechoso de traición, pero consigue deshacer la sospecha. Complicaciones similares llevó a cabo S. Chapuzeau en 1657 de acuerdo con las reglas de la tragedia clásica francesa (cambiándole el título se hicieron ulteriores impresiones en 1672 y 1705). Los dos amigos son prometidos de dos jóvenes siracusanas. Pitias se ve atacado por un rival al que mata. Se le condena por asesinato y, trocados los papeles, Damón hace de rehén, siguiendo su curso la acción en lo demás, con la novedad de la confianza y las dudas de las dos mujeres.

La balada de Schiller titulada *Die Bürgschaft* (1799) (La fianza) pudo al fin eludir tales enredos en la acción para sacar partido de la rápida sucesión de obstáculos que se interponen a Damón en su camino. Sigue fundamentalmente a Higino, aunque conserva los nombres tradicionales de los personajes.

J. F. L. Raschen, «Earlier and Later Versions of the Friendship theme, I., Damon and Pythias» (en *Modern Philology*, 17), 1919/1920; J. L. Jackson, *An Edition of Richard Edwards' «Damon and Pythias»*, 1751, tesis doctoral en la Universidad de Illinois, 1949, Diss. Abstr., 1950, vol. X, núm. 1; M. Enzinger, «Der Stoff von Schillers *Bürgschaft* in einem Jesuitendrama» (*Stoffe, Formen, Strukturen* — H. H. Borchardt zum 75. Geburtstag), 1962.

**Daniel.** Ver Baltasar, Susana.

**Danton.** Ver Robespierre.

**David.** — La historia del joven pastor y más tarde rey, David, transmitida por los dos *Libros de Samuel*, encierra una gran riqueza de episodios tentadores. Después que \*Saúl ha excitado la cólera de Jehová, David es ungido rey por Samuel, acepta en la corte de Saúl el papel de consolador, tocando el arpa, y de odiado sucesor, gana la amistad de Jonatán, el hijo de Saúl, y, tras su victoria sobre el filisteo Goliat, la mano de la hija de Saúl, Micol, siendo sin embargo expulsado y atacado más tarde por Saúl, hasta que éste muere en lucha contra los filisteos. La gracia de Dios acompañó al cantor de salmos, pero a causa del adulterio con Betsabé y de la muerte del marido de ésta, Urías, David provoca la venganza de Dios sobre su linaje: su hijo Amnón abusa de su hermanastra Tamar; Absalón, hermanoastro también de Amnón y hermano, a su vez, de aquélla, mata a éste, sublevándose más tarde contra su padre y pereciendo en la huida. Pero David

acepta los castigos del Señor con humildad y muere justificado.

En la Edad Media, David, como salmista visionario, era contado en el número de los profetas. Por eso aparece tanto en los dramas dedicados a los profetas en Francia (Limoges, Rouen) y en Alemania (Riga) como en obras similares (*Auto de Navidad de Saint-Gall*; *Auto de la Pasión de Frankfurt*; Arnold Immesen, *Der Sündenfall* [El pecado original], del s. xv; *Sterzinger Marienklage*; *Sterzinger Ludus de ascensione Domini*). Como prefiguración de Cristo sale David en las respectivas escenas de los autos religiosos desde el siglo xv, hasta el punto que resulta significativo el hecho de que, en el drama de Valten Voith *Spiel von dem herrlichen Ursprung... des Menschen* (1538), las escenas en que aparece David se ponen como un paralelismo de la evolución de la humanidad. Asimismo tenía David su papel en las escenas del «descenso» de los autos de Pasión y Pascua, cuando Cristo baja al limbo para sacar a los «Padres» que estaban allí (*Pasión de Sémur*, 1450; *Pasión de Arras*, s. xv; *Pasión de Arnoul Gréban*, s. xv).

Con la Reforma, David se convirtió en el rey ejemplar, símbolo de unidad entre el señor temporal y el supremo pastor espiritual. En esta época alcanzó el argumento plena madurez literaria en todos sus aspectos. La marea de los dramas dedicados a David alcanzó su máximo hacia los años cuarenta del siglo xvi. El tema preferido era la lucha entre David y Goliath, aun cuando este episodio carece realmente de cualidades dramáticas. Servía como prueba de la ayuda de Dios, que también puede ser fuerte valiéndose de los débiles (H. Tirolff, *Wie David den Riesen Goliath erschlug*, 1541; W. Schmeltzl, *Historia David und Goliath*, 1545; J. de Coignac, *La Déconfiture de Goliath*, 1551; V. Boltz, *Ölung Davids des Jünglings und sein Streit wider den Riesen Goliath*, 1554; H. von der Rüte, *Goliath*, 1555; J. du Bellay, *Monomachie de David et de Goliath*, 1560; A. Pape, *Monomachia Davidis et Goliae*, 1575; G. Mauritius, *Comedia von David und Goliath*, 1606).

Mayor profundidad consiguieron los dramas que trataron el conflicto con \*Saúl, que para los siglos xvi y xvii fue un conflicto entre el rey auténtico y el que no lo es. Sin embargo, las condiciones psicológicas de la época no permitieron captar a Saúl como una figura trágica (H. Sachs, *Tragedia Saul, mit Verfolgung König Da-*

*vids y Die Verfolgung König Davids von dem König Saul*, 1557; M. Holzward, *König Saul und der Hirt David*, 1571). Las fatalidades que David se vio obligado a soportar en su enfrentamiento con Saúl eran para el siglo xvii un ejemplo de la paciencia que en los avatares de la vida hay que tener y ocasión, a su vez, para forjar a un rey como político. En este sentido ganó relieve también la amistad de David con Jonatán, que para el siglo xvi había pasado desapercibida (T. Kiel, *Davidis aerumnosum exilium et gloriosum effugium*, 1626; D. Schirmer, *Der verfolgte David*, drama, 1660; D. Elmenhorst, *Michal und David*, ópera, 1679; Ch. Weise, *Vom verfolgten David*, tragedia, 1684). Como tema principal, la amistad con Jonatán, la mayoría de las veces sólo dio lugar a descripciones idílicas, nostalgias y lamentaciones fúnebres (K. Pichler, *David und Jonathan*, cuento, 1812; M. Ortner, *David und Jonathan*, poema épico, 1910; H. Benrath, *Jonathan*, nov. cort., 1916); no obstante, en manos de H. H. Jahnn (*Spur des dunklen Engels*, drama, 1952) se convirtió en trágico «leitmotiv» del desarrollo del genio musical que correspondía a la dignidad de rey.

Literaria y, sobre todo, dramáticamente, el que más atrae es el David enredado en su culpa. Ya H. Sachs vio las posibilidades del episodio de Betsabé (*Comedi David mit Bathseba*, 1556), a pesar de que no fue capaz de expresar el pecado y la purificación; también ha intentado llevar al teatro las fatales consecuencias del pecado de David (*Tragedi Thamar mit Ammon und Absalom*, 1556; *Tragedi Absalom mit David*, 1551). el tema moralizante, que termina con la penitencia y la aceptación de la voluntad de Dios, atrajo especialmente al siglo xvii (R. Belleau, *Les Amours de David et de Bethsabée*, poema épico, 1572; Montchrétien, *David ou l'Adultère*, drama, 1595; Th. Fuller, poema, med. s. xvii; A. Pape, *David victus et victor*, drama, 1602). En el drama en dos partes de J. van den Vondel *Koning David* (1660), el peso principal gravita en el conflicto con el hijo desagradecido. El drama de G. Peele *The Love of King David and Bethsabe* (1599) tiene cierta importancia; Peele se esforzó en mostrar el crecimiento gradual de la culpa y la destrucción interna de la familia resultante de ella, sin lograr sin embargo relacionar claramente el exceso de acontecimientos.



Sobre todo la épica está en condiciones de captar la figura de David en toda su grandeza y en sus debilidades, pero se han hecho ensayos muy escasos e insuficientes (A. Cowley, *Davideis*, poema épico, 1656; G. Neumark, *Sieghafter David*, poema épico, 1679; J. W. Neumann, *David, Jehovas König*, poema épico, 1900; G. Schmitt, *David, the King*, novela, 1946). Es notable la novela barroca en tres partes de G. Ch. Lehms (*Die unglückselige Prinzessin Michal und der verfolgte David*, 1707; *Des Israelischen Prinzens Absalons und seiner Prinzessin Schwester Thamar Staats-, Lebens- und Heldengeschichte*, 1710; *Der weise König Salomo*, 1711), que nos presenta al David joven, al pecador y al anciano acentuando fuertemente los conflictos eróticos, y que está ligada en la acentuación con las heroidas sobre David de H. A. v. Ziegler (en *Helden-Liebe*, 1691). El francés L. Des Masure siguió un camino parecido en una trilogía dramática con una adaptación en realidad épica del argumento (*David combattant*, *David triomphant*, *David fugitif*, 1566), sólo que al hugonote, que veía encarnado en David al joven protestantismo, le interesaba más la acción política que los conflictos amorosos.

Cada época ha querido sacar de la vida de David sus propios efectos, y hasta nuestro tiempo descubrió en ella elementos de interés (L. de Wohl, *König David*, novela, 1961). Para el siglo XVIII, David fue sobre todo el poeta de los *Salmos*, cuyo estilo determinó el de la literatura religiosa de Klopstock y sus imitadores (J. S. Patzke, *Dauids Sieg im Eichental*, drama, 1766; F. G. Klopstock, drama, 1772; Ch. Smart, *Song to David*, poema, 1763).

El motivo de Betsabé volvió a surgir después a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el argumento del pecado erótico y de la entrega a la pasión llevada hasta el crimen ganó en interés (A. Meissner, *Das Weib des Urias*, cuento, 1852; E. v. Hartmann, *David und Bathseba*, drama, 1871; W. Gaedke, *Urias Tochter*, drama, 1893; L. Feuchtwanger, *Das Weib des Urias*, drama, 1907; A. Geiger, *Das Weib des Urias*, drama, 1908; M. Böttcher, *David und Bathseba*, drama, 1913). La culpa de David, que se halla sobre todo en el trato sin escrúpulos dado a Urias y que no parecía modificable para los dramáticos del siglo XVII, es atenuada con frecuencia, por ejemplo, con la introducción de un mal consejero, o la de un matrimonio

obligado y sin consumir entre Urias y Betsabé (Ch. W. Winne, *David and Bathshua*, drama, 1903) o por la transformación del pecado de comisión en pecado de deseo, como en St. Phillips (*The Sin of David*, drama, 1904), que traslada la acción a la época del puritanismo. Una cierta predilección por el rey que alababa a Dios con sus cantos se hizo patente después de la Primera Guerra Mundial bajo el signo del expresionismo (A. Zweig, *Abigail und Nabal*, drama, 1913; F. Seebrecht, drama, 1918; V. v. Zapletal, *David und Saul*, cuento, 1921; del mismo, *David und Bathseba*, cuento, 1923; R. Morax/A. Honegger, *Le Roi David*, ópera-oratorio, 1928). El drama de R. Sorge (1916), que presenta todas las etapas de la vida de David desde su consagración hasta su muerte, recibe su estructura espiritual de los salmos que intercala, y ve el pecado de David en que puso el amor a Absalón por encima del amor a Dios. En E. Hardt (*König Salomo*, drama, 1915) aparece David, en contraste con su piadoso hijo Salomón, como tirano. De la trilogía de R. Beer-Hofmann *Die Histoire von König David*, sólo se terminó el prólogo y la primera parte *Der junge David* (1933). Una obra del teatro israelí actual trata las dimensiones entre David y su hijo Absalón (I. Aliraz, *Rebell und König*, 1968).

También la figura de Abisag, la hermosa joven que tenía que calentar la cama al anciano rey, ha encontrado eco en la literatura contemporánea (A. Miegel, *Abisag*, balada; F. Th. Csokor, *Abisag*, balada; M. Jelusich, *Abisag*, drama, 1915; Th. H. Mayer, *David findet Abisag*, novela, 1925).

M. Dannenberg, *Die Verwendung des biblischen Stoffes von David und Bathseba im englischen Drama*, tesis Königsberg, 1905; M. J. Deuschle, *Die Verarbeitung biblischer Stoffe im deutschen Roman des Barock*, tesis, Amsterdam, 1927; G. Urbanek, *Die Gestalt König Davids in der deutschen dramatischen Dichtung, Untersuchungen zu den geistlichen Spielen des Mittelalters und zum Drama des 16. Jahrhunderts*, tesis doctoral, Viena, 1964; I. St. Ewbank, *The House of David in Renaissance Drama*, 1965.

**Deidamía.** Ver Aquiles.

**Deméter.** Ver Perséfone.

**Demetrio.** — La época de disturbios desde la muerte de Iván el Terrible en 1584 a la subida al trono del primer Romanov (1613), ofrece al autor literario un gran contraste de personalidades poderosas, cualquiera de las cuales puede ser colocada en el centro

de la acción, pero sin duda la más poética y vigorosa es la del misterioso pretendiente al trono Demetrio. El hijo de Iván, habido de su primer matrimonio con una Romanov, el enfermizo e intelectualmente limitado Fedor, fue durante su reinado (1584-1598) exclusivamente instrumento de su cuñado, el advenedizo tártaro Boris Godunov. La muerte del hermanastro de Fedor, Dimitri (1591), hijo de Iván y de María (Marfa) Nagoy, que según la versión oficial murió al caer, en un ataque epiléptico, sobre un cuchillo, dejó libre el camino a Boris para la sucesión de Fedor. Los enemigos aristócratas de Boris le acusaron de haber asesinado al hijo del zar, o por lo menos extendieron y fomentaron el rumor de que Dimitri había logrado escapar del atentado de Boris. Así, el falso Demetrio, aparecido en 1604 en Polonia como pretendiente al trono, probablemente un monje llamado Gregorio Otrepev, pudo ser enviado a Polonia por la aristocracia rusa, desde donde, con el apoyo de Segismundo III, penetró en el sur de Rusia y, después de la muerte de Boris en 1605, subió al trono y fue reconocido por la viuda del zar, María. Pero un grupo de conspiradores al mando de Wassili Schuiski asesinó al zar y a sus partidarios durante la boda de Demetrio con la polaca Marina Mniszek, que no era bien vista en Rusia. Schuiski subió al trono y se encargó de describir los hechos con motivo de ser inaugurada por él mismo la causa de canonización en 1606 del asesinado y auténtico Dimitri, resultando que Boris había sido el asesino del verdadero Dimitri y Demetrio un impostor. Con las vidas de santos basadas en esta versión, la tradición rusa del argumento había quedado fijada para varios siglos, hasta la *Historia del Imperio Ruso* de N. M. Karamzin (1816-1829).

Este argumento polifacético y ligado a varios protagonistas equivalentes ofrece al motivo del pretendiente al trono posibilidades especiales de desarrollo con la muerte prematura del heredero legal: la forma y las causas de la muerte quedan como interrogantes abiertas, al igual que los motivos y la identidad de los posibles asesinos. La figura del pretendiente al trono presenta las variantes más diversas, teniendo en cuenta que se incorpora ya adulto al papel de quien murió de niño, y, entre éstas, la más atractiva es la del impostor engañado. Junto al impostor pueden situarse instigadores y protectores del engaño, entre los

que la ambiciosa polaca Marina ocupa un lugar destacado; a sus relaciones con Demetrio se contraponen con frecuencia las de la hija de Boris, Xenia; también la figura de María encierra posibilidades trágicas. La descripción de la totalidad del período exige del dramaturgo, a no ser que busque la salida en una serie dramática, la concentración en un sólo pasaje o una gran concentración de acontecimientos, cuyas tensiones dialécticas pueden ser tratadas también por la épica.

El punto de partida para los dramas sobre Demetrio lo constituye el de Lope de Vega *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, que tuvo que ser escrito después de la subida al trono de Demetrio, pero antes de su asesinato: aquí Demetrio es el hijo legítimo del zar, que con el sacrificio de su preceptor logra escapar al atentado de su tío (!) Boris, y después de muchos años de penalidades y humillaciones regresa con ayuda polaca y conquista su reino. Boris y su familia se suicidan.

La primera versión francesa pudo ser una comedia mencionada en 1668, titulada *Les Moscovites*, y también una arlequinada de Boccabadati *Arlequin Démétrius* (1717), representada asimismo en París, que prestó comicidad al argumento: ofrece tres papeles de Demetrio, ya que dos niños esclavos con las mismas características son educados al mismo tiempo que el auténtico príncipe; uno de estos esclavos es la víctima del atentado, y queda solo Arlequín, quien recibe todos los golpes dirigidos contra el príncipe, hasta que éste puede subir al trono vacante. La tradición dramática rusa empieza con el drama de A. Sumarokov *El falso Demetrio* (1760), que, presentando al pretendiente al trono como impostor, está de acuerdo con la opinión rusa, que fue también la causa del fracaso del estreno de San Petersburgo de la primera adaptación alemana del argumento hecha por Kotzebue (1782), en la que se presenta a Demetrio como el verdadero hijo del zar.

La gran época del argumento y su popularidad en Alemania comenzaron con el fragmento y los bocetos dejados por Schiller (1805), en los que no sólo se han inspirado numerosos imitadores (H. Laube, 1872; F. Kaibel, 1905; W. Heinitz, 1935; A. v. Spaun, 1936), sino que también influyeron enormemente en las dramatizaciones más independientes del siglo XIX (E. Raupach, 1840; H. Grimm, 1854; F. Bodenstedt, 1856; S. v. Mosenthal, *Maryna*, 1871). Una nueva

interpretación, decisiva, de Schiller convirtió a Demetrio en príncipe falso, creado y utilizado como instrumento de venganza contra Boris, pero que sin embargo está convencido de su autenticidad y por añadidura es el monarca nato. El descubrimiento de la verdad en el cenit de su carrera le roba la seguridad de actuación, a pesar de seguir representando su papel y exigir también de María su actuación como madre. Su destino queda prefijado con el de Boris: una vida llena de buenas obras no puede compensar el crimen sobre el que está basada.

Con el *Boris Godunow* de A. S. Pushkin (1825), que más tarde se hizo famoso por la ópera de Musorgski (1874; refundición de Rimsky-Korsakov en 1896 y 1908), se inició de nuevo la revitalización del argumento en Rusia. La serie de imágenes de ambiente melancólico del poder y la caída de un tirano, relevado por otro usurpador, al parecer algo mejor, pero considerado como un usurpador de la misma calaña por el pueblo esclavizado, desató hacia la mitad del siglo XIX entre los seguidores de Pushkin toda una serie de dramas históricos sobre la época de los desórdenes (Lobanov, *Boris Godunow*, 1835; L. Mei, *Zar Boris*; Chaiev, *El falso Demetrio*; la trilogía de A. N. Ostrovski, *El falso Demetrio*, *El zar Wassili Schuiski*, *El campamento de Tusquino*, 1867; la trilogía de A. K. Tolstoi, *La muerte de Iván el Terrible*, *Zar Fedor Ivanovich*, *Zar Boris*, 1867-1870). La caracterización de las grandes personalidades de gobernantes estaba en gran parte prefijada para los dramaturgos rusos. Ostrovski se interesó por el conflicto ruso-polaco provocado por la aparición de Demetrio. Tolstoi nos mostró al Fedor puro y bondadoso como punto luminoso en la serie de sombríos tiranos. El drama de A. S. Suvorin (1904) es el primero que marca un cambio en el tratamiento ruso del argumento: Demetrio no es un impostor, sino que cree hasta su muerte ser el hijo de Iván.

En la misma época tenemos en Alemania la adaptación de Hebbel (1863), que si bien se conservó fragmentaria, había sido sin embargo escrita hasta el último acto. El drama de Hebbel se basaba entre otros en el *Episode de l'histoire de Russie, le faux Démétrius* de Mérimée (1855), y aun dentro de su independencia no puede negar la influencia de la idea básica de Schiller —la transformación de Demetrio, de un hombre

de buena fe, en un impostor consciente—. Demetrio, un hijo ilegítimo de Iván, no es sin embargo en Hebbel instrumento de venganza de uno sólo, sino que sirve a la intriga política de los jesuitas. También aparece más como hombre extraordinario, cuyo «exceso de grandeza» le lleva a la desgracia, que como monarca nato. Tampoco el fragmento de Hebbel alcanzó auténtica plenitud en sus imitadores (M. Martersteig, 1893; O. Harnack, 1910).

Entre las dramatizaciones alemanas del siglo XX, la de F. Schreyvogel (*Gott im Kreml*, 1937) nos muestra al héroe, según lo había hecho Schiller, como el hombre obsesionado con su misión, que sólo en la muerte alcanza auténtica grandeza. Paul Ernst (*Demetrios*, 1905) dotó al argumento, que se había hecho clásico, de ambiente clásico antiguo y forma clasicista y presentó el camino hacia el trono como el de un idealista hacia la pérdida de la libertad y del sentido humano, que al descubrir su origen innoble pierde toda justificación interna. Los demás adaptadores nos presentan a un Demetrio en general carente de equilibrio espiritual, a quien el descubrimiento de un engaño no buscado por él le lleva a refugiarse en la crueldad (A. Schaeffer, 1923; A. Müller, 1942), o como impostor consciente, que hace su papel movido por la desesperación o el vicio (W. Flex, 1909; A. Lernet-Holenia, 1926). También la persona de María fue colocada en el centro de la acción, como ya lo había hecho K. Heigel (1876), esta vez con acento feminista (O. Erlert, *Marfa*, 1930), y H. v. Heiseler (*Die Kinder Godunofs*, 1929) se ocupó de la familia de su antagonista. Frente al problema extraído por Schiller de la trágica falta de libertad de actuación, se produjo una desvalorización del argumento y de la figura central a favor de una acción de intriga.

La expansión histórico-política, necesaria en las realizaciones épicas, dio desde un principio entrada más amplia a la intriga (K. L. Häberlin, *Dimitry*, 2 tomos, 1829; E. H. Gehe, *Demetrius und Boris Godunow*, 2 tomos, 1830-1832; E. v. Bahder, *Der falsche Demetrius*, 1949). Dentro del tejido de la política imperialista, H. Coubier (*Der falsche Zar*, 1959) entretejió el hilo psicológico de las anotaciones del diario de Gregorio Otrepev, quien tras la oposición y la entrega acaba cumpliendo con convicción interna el papel que le ha sido encomen-

dado; por un camino opuesto al personaje de Schiller, surge así la figura creyente y creíble del falso zar.

W. Flex, *Die Entwicklung des tragischen Problems in den deutschen Demetrius-Dramen von Schiller bis auf die Gegenwart*, tesis, Erlangen, 1912; P. Alexeev, «Boris Godunov i Dimitrij Samovance y zapadnoevropejskoj drame» (en «Boris Godunov» A. S. Puškina. Sbornik statej pod redakciej K. N. Deržavina), Leningrado, 1936; E. Schleppe, *Das deutsche Demetrius-Drama des 20. Jahrhunderts*, tesis, Viena, 1951; E. Salgaller, *The Demetrius-Godunov Theme in the German and Russian Drama of the 20th Century*, tesis, Nueva York, 1956.

### Diablo. Ver Satanás.

**Dido.**—La leyenda transmitida por Justino (s. III), según la cual la princesa tiria Elisa (Dido), huyendo de su hermano Pigmalión, que había hecho matar a su esposo, llegó a África, donde fundó Cartago, y cediendo en apariencia a las solicitudes hechas bajo la amenaza de las armas por el rey Yarbás, se arrojó en medio de las llamas de una hoguera por fidelidad a su primer esposo, se hubiese quedado reducida a su papel de leyenda local si los historiadores romanos, probablemente Nevio (s. III a. de C.) en primer lugar, no la hubiesen relacionado con la fábula de la fundación de Roma y con la figura de Eneas. Este, tras su huida de Troya, descansa algún tiempo en Cartago, de donde tras cortas e intensas relaciones amorosas con Dido sale para continuar su viaje a Italia en cumplimiento del deseo de los dioses de buscar allí en el Lacio una nueva patria, ante lo cual Dido se suicida a la vista de las naves troyanas que parten.

La fábula de la fundación de Roma ofrecida, durante la era augústea, en forma de novela por varios historiadores como historia al mismo tiempo del linaje de los Julios, recibió su forma literaria en la *Eneida* de Virgilio, quien convirtió en parte importante de la leyenda de Eneas el episodio de Dido, tomado probablemente de Nevio, episodio que llegará a ser muy fértil en la literatura de Occidente. Los coetáneos de Virgilio se sentían más interesados, en principio, sobre todo por la enemistad entre Cartago, que empezaba a renacer en tiempos de Augusto, y Roma, debida a la maldición de Dido; pero aun así no se perdió la comprensión por el destino de la mujer amante sin reservas, que es capaz de soportar su dolor y su ofensa con dignidad real, mientras Eneas, marcado ya con blan-

dura por Virgilio, cuya culpa humana queda encubierta por su papel mítico, fue pasando cada vez más a segundo plano, a medida que se fue perdiendo la comprensión por su misión nacional romana. El acento trágico de la figura de Dido fue subrayado por el destino similar de su hermana Anna (Perenna), descrito por Ovidio en sus *Metamorfosis*.

Ya el antiguo autor francés del *Roman d'Enéas* convirtió el episodio de Dido en una primera parte del destino de Eneas, dándole la misma importancia que a los demás episodios. Eneas tenía que parecer aquí, lo mismo que en la versión alemana de Heinrich von Veldeke (*Eneid*, 1170/1190), mucho más ingrato; Dido es sólo la mujer amante y enferma de amor; la furia y la ira se han convertido en lamento, su maldición en perdón, ya que la causa de la pérdida de su honor se ve en su «unmâze». En el *Roman de la Rose* (s. XIII) y en Christine de Pisan (h. 1400), Dido aparece como la víctima de una infidelidad. La desvalorización de Eneas se acentuó, cuando, debido a cortes del argumento condicionados por el género, la desesperación de Dido pasó a primer plano. Así lo atestiguan *Amorosa Visione* (1342-1343), de Boccaccio, los romances españoles sobre Dido y, especialmente, los dramas renacentistas. El primer drama sobre Dido, de A. Pazzi de' Medici, la *Dido in Cartagine* (1524), que no fue jamás impreso ni representado, nos anuncia ya el camino del desarrollo literario. Partes enteras de Virgilio han sido traducidas y transformadas en un drama con coros, al estilo de Séneca, sin que se haya logrado una auténtica dramatización; empieza con la orden de partida dada por Mercurio a Eneas y acaba con la subida al trono de la nueva reina Anna. Bastante más dramática es la *Didone* (h. 1541) de G. B. Giraldis-Cinthio, que también nos ofrece sólo la acción decadente, interpretando el amor de Dido como un error y el de Eneas como debilidad, pidiendo aquélla al dios, que parte, que manifieste su inocencia a la posteridad. L. Dolce (1547) nos ofrece con ordenación clasicista de la acción el día de la despedida, la gran escena de la disputa en la que Eneas aparece como frío y egoísta y Dido llena de calor humano y dignidad real, y el suicidio (encubierto) de la heroína, a quien la hermana sigue en la muerte. El drama académico latino utilizó el argumento con objetivos pedagógico-morales —incluyendo la recomendación de obediencia a los dioses y la prevención contra

los deseos carnales— (P. Ligneus, 1550; A. G. Dalanthus, 1559; H. Knaust, 1581; M. Hospeinius, 1591), o lo representó simplemente como escenificación de Virgilio, sin intención alguna (N. Frischlin, 1581). La serie de adaptaciones francesas se inicia con la de Jodelle (*Didon se sacrifiant*, 1560), que como Dolce, sólo hizo visible la crisis, limitando severamente el argumento y conservando las unidades. Los dramas de J. de la Taille (1560) y Le Breton (1570) se han perdido. La Grange (1582) hizo aparecer el espíritu del esposo de Dido anunciando la desgracia, a la manera de Séneca. A. Hardy (h. 1595), que aflojó un poco la rigidez clasicista de la estructura y de los sentimientos heroicos, llevando el suicidio a escena, sigue a Jodelle en el transcurso de la acción. La versión de Ch. Marlowe/Th. Nash (*The Tragedy of Dido Queene of Carthage*, 1594) es totalmente opuesta a las versiones románicas: llevó a la escena a los dioses del Olimpo, la seducción durante la caza, el cortejo de Yarbas y la muerte en la hoguera; Dido utiliza todos los medios para conservar a Eneas, y Eneas desaparece silenciosamente, sin más, durante una explosión pasional de Dido. De más colorido que las francesas y más digna que la de Marlowe es la versión del español G. de Castro, *Los amores de Dido y Eneas* (princ. s. XVII), mientras que su paisano C. de Virués (*Elisa Dido*, 1609) desechó la versión virgiliana, difícilmente compatible con el concepto del honor español, y utilizó la versión de Justino, conocida desde el *De claris mulieribus* de Boccaccio, que ya anteriormente había sido utilizada por Hans Sachs (*Die Königin Didonis*, 1557).

La participación del teatro es muy escasa en el Barroco, a pesar de que el argumento de Dido encajaba dentro de su predilección por los afectos fuertes. Citaremos la dramatización multitudinaria llena de comedias de labradores de Damian Türckis (*Tragedy... von Aenea und der Koenigin Dido*, 1607) y el drama de parecida falta de ilación de G. de Scudéry (1636), que convierte a Dido en una coqueta galante. En cambio el argumento ha celebrado triunfos en muchas óperas barrocas (H. Mauro/A. Steffani, *Il trionfo del fato*, 1695; A. Corasio/T. Albino, 1726). La *Dido* de Hinsch/Graupner (1707) acentuó más el feliz resultado de los acontecimientos tristes: con la partida de Eneas y el suicidio de Dido queda libre el camino para la unión de otras dos parejas. El libreto de P. Metastasio (*Dido abbandonata*,

1724), al que se puso música repetidamente, desterró todos los demás libretos.

Le Franc de Pompignan (1734) enriqueció los dramas de Dido con un nuevo motivo: el acoso poco amistoso de Yarbas a Dido da a Eneas oportunidad de saldar su deuda, desapareciendo después de la victoria sobre Yarbas. Este motivo fue recogido por J. E. Schlegel (1739), quien dio a Dido el carácter de fría intrigante. En la persona de un embajador. Yarbas continuó siendo también para P. Weidmann (1771) un factor motor de la acción. El componente elegíaco del argumento encontró expresión al gusto de la época en el melodrama de A. S. v. Goue (1771). El drama en clave de Charlotte von Stein (1794) no se ocupó del tema más propio, la mujer abandonada, sino que reflejó la acción siguiendo a Justino.

El drama epigonal del siglo XIX, que vio, en la pasión de la protagonista, material para un papel de heroína, cargó al argumento, bajo la influencia de Schiller, con el problema de la culpa y la penitencia. Dido es aquí la viuda ligada al esposo muerto por un juramento de fidelidad, que paga con la muerte su infidelidad y la mancha de la dignidad real (E. H. Gehe, 1821; K. Weichselbaumer, 1821; A. le Grave, 1874). En el drama de F. Nissel (1863), basado en Justino, es legítima la fidelidad de la viuda como motivo predominante. Hacia finales de siglo se pierde el componente moral y Dido aparece como hembra fascinadora y sin escrúpulos (W. Jensen, 1870; A. Kellner, 1884; F. Wichmann, 1891). Otros autores trasladaron el acento a Eneas y a la justificación de su comportamiento basada en su misión política (A. Schöll, 1827; E. Samhaber, 1886; A. Ausserer, 1912) o falsificaron la relación amorosa convirtiéndola en una intriga (H. Friedrichs, 1893; G. Hildebrand, 1909; O. Neitzel, ópera, 1889).

J. Friedrich, *Die Dido-Dramen des Dolce, Jodelle und Marlowe*, tesis, Erlangen, 1888; K. Meier, *Über die Dido-Tragödien des Jodelle, Hardy und Scudéry*, tesis, Leipzig, 1891; R. Turner, *Didon dans la tragédie de la Renaissance italienne et française*, tesis, París, 1926; E. Semrau, *Dido in der deutschen Dichtung*, 1929; E. Leube, *Fortuna in Karthago*, 1969.

#### Don Carlos. Ver Felipe II de España.

**Doncella de Orleáns, La.**—Juana de Arco (1412-1431), hija de un rico, labrador de Domrémy, siguió a los dieciséis años las «voces» que desde hacía tres le ordenaban salvar a su patria, dando un giro decisivo

a la guerra, ya casi perdida, contra Inglaterra, después de haberse ganado, para sus planes militares, la voluntad del delfín Carlos en Chinon, con el levantamiento del sitio de Orleans y la coronación de Carlos en Reims. A pesar de las negociaciones de paz continuó la guerra en su propio campo; pero fue hecha prisionera en 1430 en Compiègne y quemada en 1431 en la hoguera en Ruán por un tribunal presidido por Cauchon, obispo de Beauvais, como hereje reincidente. En un nuevo proceso fue rehabilitada en 1456, en 1909 fue beatificada, y canonizada en 1920.

El argumento es uno de los más importantes de la literatura universal moderna y se convirtió en el argumento nacional francés, utilizado continuamente desde la misma época de Juana por los literatos franceses y al que la creencia popular ha atribuido un significado simbólico. El motivo del rebelde y libertador de su patria adquiere un nuevo y original perfil, al tratarse de una mujer, que además se presenta y es acogida como enviada de Dios. Los tres componentes de la existencia y destino de Juana han sido destacados de diversa manera según las épocas y las naciones, pero no se pueden concebir aislados. Figuran ya en los informes cronísticos más antiguos, que a pesar de sus diferentes tonalidades políticas están de acuerdo con lo extraordinario de la figura de Juana y por lo demás ofrecen una imagen bastante exacta de su vida, que se ha hecho aún más penetrante con la publicación en 1841 por Quicherat de las actas de los procesos. Se trata de un argumento heroico y religioso, con mucho de romántico e irracional, pero en realidad no trágico. Sirve para la epopeya heroica y la balada, pero por su falta de dialéctica, de momento no es apto para el drama. La estrella de Juana se apaga con el cumplimiento de su misión, su final puede ser considerado como triste casualidad, pero también como cierre apropiado de una vida que rompe los moldes de lo vulgar; la interpretación popular de que Juana se pasó de la misión encomendada por Dios al continuar combatiendo después de la coronación, no basta a las exigencias modernas de la tragedia. Por ello los dramaturgos, que adaptaron continuamente el argumento, se esforzaron por hallar un motivo trágico para el caso de Juana. A partir de la publicación de las actas del proceso se intenta hacer del proceso y de la lucha entre Juana y sus acusadores el motivo central del drama, consi-

guiendo así la incorporación del argumento al teatro con dos aspectos bien diferenciados: el que se refiere a Juana, la heroína, y el que se refiere a Juana, la mártir. La inclinación a la desheroización y humanización de las figuras históricas tuvo parte en este cercenamiento del argumento llevado a cabo por el drama. Fue también decisivo, para el tratamiento del destino de Juana, el cambio de postura frente al milagro y a la intervención de poderes sobrenaturales en los acontecimientos terrenos.

Entre los poemas coetáneos o aparecidos poco después de los acontecimientos destaca el poema laudatorio de los *Ditíé de Jeanne d'Arc* (1429) de Christine de Pisan, que al parecer no conoció el final de Juana; para ella, Juana no es sólo el ángel de la paz, sino un ejemplo de la capacidad y grandeza del sexo femenino; es comparada con \*Judith y Débora. Esta tendencia casi feminista fue recogida por Martin Le Franc, en *Champion des Dames* (1440), mientras que F. Villon (*Dames du temps jadis*, 1461) se lamentaba del destino de la reina que muere sin coronar. Mientras la literatura popular celebró a la libertadora (*Ballade contre les Anglais*, h. 1430), vio en Juana a la hija de labradores absolutamente sin rasgos sobrenaturales (*La chanson de Jeanne d'Arc*, s. xv) y, en la gran obra escénica *Le mystère du siège d'Orléans* (h. 1435), dio a sus actos dirigidos por Dios y los Santos un brillo más cálido con la admiración de los caballeros que la rodeaban; en cambio, la literatura litúrgica, apenas apoyada por la Iglesia, creó una figura de mártir muy pálida. La crónica en verso de Chastellain (s. xv) vio en ella a la figura simbólica, encarnación del anhelo del pueblo por verse liberado de la guerra.

Un poema anónimo latino del siglo xv la compara por primera vez a la amazona Pentésilea, refiriéndose con ello al motivo de la virginidad, que había de determinar la figura de Juana en la literatura culta del Renacimiento y del Barroco, y que con su dualismo divino-humano llega hasta la obra de Schiller. Lo amazónico de Juana, su aspecto combativo masculino, que es deformado hasta la picaresca en una novela anónima española *Historia de la Ponzella Dorleans* (1512), aparece en la epopeya de Valerandus Varianus *De gestis Joannae Virginis Franciae egregiae bellatricis* (1516) como mezcla ejemplar de valentía y piedad. Por haberse perdido la *Poncella de Francia* de Lope de Vega, probablemente la

más antigua versión dramática conservada del argumento sea la *Histoire tragique de la Pucelle de Don-Rémy* (1581) de Fronton du Duc; con la concentración del argumento en los puntos culminantes de la vocación y la muerte, la típica escena de exposición sobre la desgracia del país y la ejecución representada por medio de la acción encubierta, esta tragedia barroca de modelo senquista sirvió de base al drama anónimo *Tragédie de Jeanne d'Arques* (1600) y al de Nikolaus Vernulaeus (*Joanna Darcia vulgo Puella Aurelianensis*, 1629). Un paso más hacia el clasicismo es la *Jeanne d'Arc* (1642) de F.-H. d'Aubignac, que ajusta la obra al marco de las tres unidades haciendo que transcurriese la acción el día de la ejecución en la prisión de Juana, con lo que su obra se aproxima a las realizaciones modernas del argumento; y al introducir la inclinación de Juana hacia el inglés conde de Warwick plantea el dualismo clasicista del deber frente al amor; la rival de Juana es, naturalmente, la esposa de Warwick.

El general inglés Talbot, que aparece también como enemigo de Juana en un drama anónimo de 1600, se convirtió en el personaje principal en la primera parte del *Enrique VI*, dudosamente atribuible a Shakespeare (1592). La dualidad en la figura de Juana, atribuible probablemente a la fusión con la *Crónica* de Holinshed (1587), que se manifiesta al aparecer primero como taurmurga y luego como vulgar ramera que simula un embarazo, para conseguir un aplazamiento del tribunal, puede ser también interpretada como intento de exposición objetiva, que en cualquier caso no se ha logrado. Este drama se halla tan lejos del argumento inicial, debido a sus influencias políticas tendenciosas, como alejada de todo interés político está la obra del español A. de Zamora (*La Poncella de Orleans*, 1722), que probablemente es una refundición del drama de Lope. La protagonista es aquí una dulce figura femenina víctima de la venganza de una concubina del rey, que muere en los brazos de éste después de haberla arrancado de la hoguera en el último momento.

Importante en cierto punto para la evolución del argumento es el poema épico *La Pucelle ou la France délivrée*, de J. Chapelain (1656). La lucha de Juana es, siguiendo el ejemplo homérico, parte de la más trascendente entre el cielo y la tierra; intervienen poderes sobrenaturales, los personajes son al mismo tiempo alegorías; Dunois

es protagonista al lado de Juana, que se ve obligada a retirarse a causa de las intrigas de sus rivales. Esta versión barroca, anacrónica ya para su época, cayó en el mayor desprestigio tras la crítica de Boileau. El argumento se halla desprovisto de elementos sobrenaturales en el poema de Voltaire *La Pucelle d'Orléans* (1759). Con él, Voltaire no pretendía burlarse de Juana ni incluso de Chapelain, sino de la fe de la Iglesia en los milagros; los caracteres se refieren a gentes de baja condición, los caballeros son locos, la Pucelle es una ordinaria sirvienta de los establos y meta de los deseos de los hombres; el verdadero contenido de la obra lo forma la lucha por su castidad.

La renovación del argumento partió de Inglaterra, y precisamente bajo los signos de la postura racionalista de Hume y de la ideología de la Revolución Francesa. El poema épico de R. Southey *Joan of Arc* (1796) intentó arreglárselas sin elementos sobrenaturales, y su versión, muy inclinada ya hacia el Romanticismo, dejaba abierta la posibilidad de una inspiración; la heroína es por encima de todo expresión de la voluntad popular; consciente del final que la amenaza, sacrifica su felicidad a la misión heroica. Patriota y bienhechora de la humanidad es Juana en el poema romántico *The Destiny of Nations* de S. T. Coleridge (1796), mientras que en la interpretación racionalizada de J. Burk (*Female Patriotism or the Death of Joan of Arc*, 1798) sólo queda ya una patriota visionaria e inspirada cuya vocación divina es «pious fraud». El motivo del sacrificio de la felicidad de mujer que aparece ya en Southey se convirtió, en el drama de Schiller (1801), en el elemento trágico decisivo. El amor prohibido de Juana, destinada a la virginidad —doblemente prohibido por tratarse de un enemigo—, es una falta de fidelidad que la lleva a la pérdida de los poderes divinos; recupera la gracia por el camino de la expiación iniciado con el sometimiento a la acusación de su padre; logra superar el dualismo entre la idea y el mundo.

La sorprendente ruptura con la historia y la tradición, la muerte de la Juana schilleriana en el campo de batalla, fue rechazada no solamente en Francia. A pesar de todo ya no fue posible sustraerse a la influencia de la versión de Schiller, ya que fue la primera que —armonizó los poderes sobrenaturales con los humanos de la protagonista, dando al argumento un conflicto auténtica-

mente trágico. Antes y después de él se justificó la caída de Juana con el pecado contra su misión al continuar la guerra por cuenta propia después de la coronación (F. G. Wetzel, drama, 1817) y generalmente se la hizo también fracasar por la intriga de una mujer celosa o de un admirador rechazado (J. G. Bernhold, *La Pucelle d'Orléans oder die Heldin von Orleans*, drama, 1752; W. v. Ising, *Johanna d'Arc*, drama, 1868). Los intentos de proporcionar a la fábula tradicional nuevas variantes llevaron a considerar a los diferentes personajes como enemigos de Juana. El motivo del amor por un enemigo halló gran eco. En Francia, donde en la segunda mitad del siglo XVIII el argumento había motivado ballets, melodramas y óperas, C. Delavigne le dio un nuevo acento en versos elegíacos sin modificar la fábula (*Trois Messéniennes*, 1816): tras la derrota de Waterloo, Juana sirvió de estímulo a la conciencia nacional. La heroína apareció en las numerosas versiones francesas del siglo XIX bajo la luz del nacionalismo (A. Dumas, *Jeanne la Pucelle*, novela, 1848; A. Soumet, *Jeanne d'Arc*, trilogía épico-dramática, 1846), hasta convertirse, en el poema de Th. de Banville *La bonne Lorraine* (1872), en la encarnación de la idea de venganza.

Con la publicación de las actas del proceso (1841) comenzó una nueva época de acuerdo con la tendencia historicista (A. Wechssler, *Johanna d'Arc*, drama, 1871); los dramas se centraron en la época de la prisión, cosa que ya había sucedido anteriormente en alguna ocasión (d'Arvigny, 1819; Nancy, 1824). El estudio romántico de la historia (Lamartine, Michelet) vio en la acción de Juana un milagro de amor hacia el pueblo y una creación del espíritu con los poderes divinos. La actitud romántica ante la historia (Lamartine, Michelet) situó, además, en el propio interior de Juana las fuerzas que la guiaban, y, así, vio en su acción un milagro del amor al pueblo y una obra del espíritu que iban perdiendo su pureza y su carácter absoluto a causa de su contacto con el mundo. Patriota y heroína pura e inaccesible es la Juana de la novela de Mark Twain *Personal Recollections of Joan of Arc* (1896), escrita en forma de descripción de experiencias propias de un compañero de armas. El *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* (1897, versión definitiva en 1909, continuación en 1926) de Charles Péguy, rompiendo con la tradición argumental y adentrándose en el alma de la Juana niña, encarna una especie de imita-

ción de Cristo de carácter nacional. F. Porché, con *La vierge au grand coeur* (drama, 1925), está en la misma línea de Péguy.

Para las adaptaciones del siglo XX parecen ser determinantes dos puntos de vista opuestos. Anatole France, con su *Vie de Jeanne d'Arc* (1908), representa el punto culminante de la historiografía positivista y antilegendaria que ve en Juana un producto normal de su época y por tanto carente de todo rasgo místico. Por otro lado seguía influyendo la obra *Joan of Arc* de Th. de Quincey (1847), que pone en primer plano a la mártir y, en una escena visionaria, hace incluso, que interceda por su juez Cauchon. También A. Lang (*The Maid of France*, 1908) admitió en su biografía que las visiones por lo menos eran reales para la propia Juana. La idea de redención por medio de la inmolación tomó forma sobre todo en el drama de G. Kaiser *Gilles und Jeanne* (1923), que establece una relación con el argumento de Barba Azul y en el que la verdadera misión de Juana es la salvación del general Gil de Rai, condenado a la hoguera por asesinato con estupro, que se ha convertido en el culpable de su propio martirio. La tendencia hacia la humanización de la heroína y la atribución de todos sus actos extraordinarios a su instinto natural se ve con la máxima claridad en el famoso drama de G. B. Shaw, *Saint Joan* (1924), que dio un nuevo giro al argumento. Para Shaw, Juana es una persona moderna que se adelanta a su época, nacionalista y protestante; su trágico destino es el choque con las fuerzas reaccionarias, el contraste entre conciencia y autoridad. También aparece la idea de la Redención, pero como pregunta pesimista de si el hombre aspira seriamente a ella en realidad y la merece. Una excelente salud espiritual y física y gran naturalidad son las características de la Juana de las dos novelas que aparecen el año 1925: *Die Magd von Domremy* de G. Terramare y *Jeanne d'Arc* de J. Delteil (cont.: *La Passion de Jean d'Arc*, 1927). En ambas obras, la misión asumida por Juana es causa, para ella, de inseguridad interior, sufrimientos y desistimiento. La duda con relación a las «voces», la pérdida de la inspiración divina, ocasionada por esta duda, y su recuperación constituyen el tema del drama del americano P. MacKaye (1928).

En Francia comienza a partir de 1930 un verdadero renacimiento del argumento, que es atribuible probablemente a un fortalecimiento de la literatura católica (P.-J. Dou-



ceur, *Le Mystère de la passion de Jeanne d'Arc*, drama, 1930; R. Bruyez, *Jeanne et la vie des autres*, epopeya mística, 1938). Dentro de la línea de Péguy se halla la *Jeanne relapse et sainte* de G. Bernanos (1934), libro que pretende mostrar el poder que el mandamiento divino da a una criatura inocente. La obra de P. Claudel con música de A. Honegger, *Jeanne au bûcher* (1939), resume desde el punto culminante de su vida, desde la hoguera, su vida anterior en una visión, mostrando el juego de las fuerzas que se mueven en torno a la entrega de su propia vida, y termina en un gesto de aceptación parecido al de la obra de Schiller: «Il y a la joie, qui est la plus forte». Uno de los imitadores de Bruyez fue M. Mell (dr., 1956), para quien lo más importante es la irradiación de la pureza sobre las personas que la rodean. Para Th. Maulnier (*Jeanne et les juges*, drama, 1949) lo importante es la decisión entre el temor a la muerte y la fidelidad a la obra, mientras que J. Audiberti, en su *Pucelle* (drama, 1950), dibuja al personaje naturalmente seguro e inconfundible en su pureza; de todas formas, este drama distribuyó los dos aspectos de Juana en dos figuras: la Jeanette que trabajaba en la finca de su padre y la combativa e inteligente Joannine. La diferencia entre la ingenua campesina y la genial capitana tenía que ser explicada por una hipótesis como la de A. Guérin/J. Palmer-White (*Operation Shepherdess*, 1961), según la cual Juana sería hija de la reina Isabel y de su amante el duque Carlos de Orleáns, y habría sido educada para su misión por la suegra de Carlos VII, Yolanda de Aragón; según la misma hipótesis, también su escudo habría sido el de la casa de Orleáns, y Juana, tras escapar de la cárcel de los ingleses, se habría casado con Roberto de Armoises; de modo que sería otra la mujer quemada en su lugar en Ruán. Si bien la tesis de F. Sieburg (*Gott in Frankreich*, ensayo, 1929) de que Juana es el centro del desarrollo del sentimiento nacional francés sólo es válida a partir del siglo XIX, sin embargo su poder simbólico nacional parece estar totalmente claro para la época actual. Anouilh (*L'Alouette*, 1953), que hace desfilan la vida de Juana ante sus jueces, la compara con una alondra que canta por encima de los soldados en el cielo de Francia; la Inquisición la condena porque concede un valor excesivo a los hombres. C. Vermorel (*Jeanne d'Arc avec nous*, drama, 1942) dio forma al argumento

con el espíritu de la Resistencia, estableciendo un paralelo con los acontecimientos de la Francia ocupada por los alemanes, de forma parecida a como B. Brecht (*Die Gesichte der Simone Machard*, drama, 1957) repitió el destino de Juana en el de una joven del año 1940, que es enviada por sus paisanos a una institución para retrasados mentales por sus actos de patriotismo; en *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (drama, 1932), Brecht, sin embargo, había construido un paralelo moderno mucho más rebuscado. A. Seghers (*Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431*, 1952) se atuvo desde luego a la tradición histórica, pero interpretó los lazos religiosos de la heroína desde un punto de vista materialista: las «voces» son las voces del pueblo y expresan la unión existente entre la heroína y el francés sencillo del pueblo. El americano M. Anderson modernizó violentamente a los personajes como una especie de superrevista, intentando dominar el argumento desde el punto de vista del dramaturgo por medio de una acción intercalada distanciadora que rompe la continuidad (*Joan of Lorraine*, 1946).

El teatro ha tenido una participación especial en la conservación y renovación del argumento, y las actrices más famosas no sólo han dado vida a las grandes obras literarias sobre Juana, sino también a las realizaciones de vanguardia. La ópera (R. Kreutzer, 1790; Solera/Verdi, 1845; E. Enoch/R. Gaul, 1887), y, a partir de 1923, también el cine han recurrido continuamente al argumento.

M. L. de Bradi, *Jeanne d'Arc dans la littérature anglaise*, Paris, 1921; E. v. Jan, «Das literarische Bild der Jeanne d'Arc» (*Zs. für Romanische Philologie*, Beiheft 76), 1928; W. Grenzmann, *Die Jungfrau von Orleans in der Dichtung*, 1929; M. Desfourneaux, «Jeanne d'Arc en Espagne» (*Hispania*, 26), 1943; E. v. Jan, «Das Bild der Jeanne d'Arc in den letzten 25 Jahren» (*Romanistisches Jahrbuch*, 5), 1952; H. R. Hilty, *Jeanne d'Arc bei Schiller und Anouilh*, St. Gallen, 1960; H. M. O'Connor, *Jeanne d'Arc dans le théâtre contemporain français, anglais et américain*, tesis, Univ. Laval, 1956; D. Barlow, «The Saint Joan Theme in Modern German Drama» (*German Life and Letters*, 17), 1963/1964; P. Demetz, «Die heilige Johanna» (en *Theater der Jahrhunderte, Die heilige Johanna*), 1964.

**Don Juan.**—La figura y el destino de Don Juan recibieron su primer sello literario en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (dr., escr. en 1613, impr. en 1630) de Tirso de Molina. La desgraciada pasión del joven héroe por engañar y deshonestar a las mujeres se nos presenta aquí en cuatro ejemplos: Doña Isabel, a quien en

la oscuridad de la noche se aparece como su amante Octavio; Doña Ana, a la que también se acerca envuelto en el abrigo de su amado, matando en duelo al padre, Don Gonzalo de Ulloa, que viene en su auxilio; y dos jóvenes de pueblo, a quienes se gana con promesas de matrimonio. Durante la huida de su última aventura va a parar a la tumba de Don Gonzalo, cuya inscripción sepulcral amenazadora le tienta a invitar a su casa a la estatua del muerto. El convidado de piedra acude, en efecto, y por su parte le invita a acudir al camposanto; cuando Don Juan, al acudir a esta invitación, no duda en estrechar la mano de la estatua, se ve abrasado por un fuego infernal.

El drama religioso de Tirso de Molina une dos complejos argumentales —que probablemente estuvieron separados en su origen: las aventuras amorosas de un joven alocado y el castigo de un criminal con la aparición de una estatua— en una fábula, que responde al problema de la gracia divina y demuestra que el pecador que va retrasando el arrepentimiento es finalmente sorprendido por la muerte y condenado al infierno. Don Juan es un carácter que se manifiesta con la acción y no con la reflexión, y no se da ninguna explicación para las causas de su pasión seductora. Existen varias tesis acerca de las fuentes de Tirso, es decir, de la creación del argumento; el castigo de un joven por medio de una estatua a la que ha provocado aparece en la tradición popular, en romances españoles y en un drama jesuítico de Ingolstadt de 1635; pero no ha podido ser demostrada hasta ahora la fusión de los dos argumentos con anterioridad a Tirso. No parece probable la incorporación de figuras históricas, pero el autor utilizó probablemente nombres históricos para sus figuras de ficción. La fábula de Tirso, clara y sencilla, pero excitante y tentadora para la réplica, es el núcleo de todas las variantes futuras del argumento que reproducen la propia figura del protagonista, tan individualista y a la vez tan universal, que se convirtió en uno de los más utilizados por la literatura de todos los tiempos y que sólo en los tres países principales en cuanto a su difusión, España, Francia y Alemania, aparece en más de cien versiones.

El argumento fue primero a parar a Italia, donde adaptaciones farandulescas (J. A. Cicognini, *Il convitato di pietra*, ant. de 1650; O. Giliberto, con el mismo título, 1652) utilizaron el efecto teatral de la aparición

de la estatua y los Lazzi del criado de Don Juan, Passarino, perdiéndose el contenido religioso y pasando de aquí con los comediantes italianos a Francia. Aquí el centro de gravedad se trasladó otra vez a la figura principal, que se convirtió en un canalla infame. Con la eliminación y reunión de una serie de papeles secundarios se intentó un drama de más severa construcción (Dorimon, *Le Festin de pierre ou le fils criminel*, 1658; Villiers, *idem*, 1659), que recibió su segunda versión clásica con el *Don Juan ou le Festin de Pierre* (1665) de Molière. En Molière, Don Juan ha perdido en pasión y ganado en inteligencia, se ha hecho más moderno, reflexiona sobre sí mismo y hace comentarios de sus actos. A causa de su carácter diferenciado se ha empobrecido la acción: Don Juan no lleva a cabo ninguna seducción; se ha casado con Elvira, después de haberla raptado del convento, abandonándola después, ya que todas las beldades que encuentra le incitan a nuevas aventuras. No avanza, como el personaje de Tirso, a ritmo de combate, sino que disfruta en la conquista escalonada, y una vez ganada la batalla su víctima ya no le interesa. Actúa conscientemente, por eso es verdaderamente malo. Es un libertino que niega la moral; no se arrepiente, sino que simula arrepentimiento, para alcanzar mejor su meta. La aparición de la estatua pierde con un personaje de este tipo su verdadera función. Molière la utiliza ya solamente como efecto teatral, que en todo caso impresiona al ingenuo y crédulo criado Sganarelle. Los imitadores de Molière convirtieron a Don Juan en un malvado y ateo (Rosimond, *Le nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé*, 1669; Th. Shadwell, *The Libertine*, 1676). En cambio en la patria del argumento, España, apreciaron dos motivos, que en el siglo XIX formaban ya parte del debate general: el amor de Doña Ana por el asesino de su padre (A. Córdoba y Maldonado, *La venganza en el sepulcro*, 1660/1670), que ya había sido incorporado por la adaptación racionalista de Goldoni (*Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto*, 1763), y el arrepentimiento de Don Juan (A. de Zamora. *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, 1744) que está enfocado hacia una posibilidad de salvación.

*Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (1787) de Da Ponte/Mozart nos ofrece una brillante combinación de las versiones precedentes de Don Juan. Da Ponte tomó de

la tradición española la posición en primer plano de Doña Ana; de Molière, el papel de la abandonada Elvira; reunió a los numerosos rivales en la figura de Octavio, y juntó en su Don Juan al caballero de Tirso con el realista cínico de Molière. Su caracterización del criado Leporello como fanfarrón imitador de su señor logró la mezcla equilibrada de elementos cómicos y trágicos dentro de la acción. Devolvió su peso a la característica fundamentalmente moral de la fábula, entonces ensombrecida, reforzando el motivo de la invitación de la estatua y devolviendo a la aparición su necesaria dignidad.

Para la historia de la interpretación de Mozart, lo mismo que para el desarrollo posterior del argumento de Don Juan, fue de gran importancia el criterio sustentado por E. T. A. Hoffmann en su novela *Don Juan* (1813) y que pone en boca de un espectador de teatro. Según él, Don Juan es un hombre dotado para las más elevadas empresas, un desilusionado en su búsqueda del ideal y que ahora se rebela contra Dios y los hombres. Ana le ama, a pesar de ser el asesino de su padre. El celo con que le persigue es amor encubierto —motivo en el que sin duda influyó la semejanza del caso Jimena y el \*Cid—. La interpretación de Hoffmann tiene el valor de una romantización de la fábula, que se impuso en la primera mitad del siglo XIX dando carácter a todas las adaptaciones, estuviesen o no bajo la influencia directa de las ideas de Hoffmann. La tesis de Hoffmann sobre el buscador de ideales estaba de acuerdo con la simpatía por el protagonista, que se oponía a su condenación por razones humanas y algunas veces también religiosas. El siguiente paso tenía que llevar a la salvación del héroe, pues un buscador de ideales no podía ser condenado al infierno. La función conminadora y castigadora de la estatua se hace innecesaria, y predomina ya la primera parte de la acción. El pensamiento y los sentimientos de Don Juan se han hecho más importantes que su actuación, de forma que a partir de ahora la novela, el cuento y la poesía pudieron adaptar el argumento lo mismo que el drama.

El poema épico satírico-social de Lord Byron (1818/1824, fragmento) prescindió totalmente de la fábula y de los personajes del argumento. Al poeta le interesaba solamente el tipo del amante irresistible, que aquí no es propiamente quien se dedica a seducir, sino quien está dotado de un gran

poder de seducción y a quien las mismas mujeres enseñan el arte de seducir. El problema del amante irresistible preocupa también en primera línea a Lenau (drama, 1844), cuyo héroe, cansado, hartó e insensible se deja matar por la espada de un enemigo inferior. Una abulia e indeferencia parecidas frente a sus víctimas dominan a Don Juan en un poema de Baudelaire (*Don Juan aux enfers*, 1846), y el héroe de J. Hart (*Don Juan Tenorio*, drama, 1881) logra mover a sus seducidas no sólo a la entrega, sino incluso al crimen. La tesis de Hoffmann del buscador de ideales tuvo continuación en el poema *Namouna* (1832) de A. de Musset, en que Don Juan no encuentra la mujer ideal. Por otra parte, en la dramática escena de *Une matinée de Don Juan* (1833), Musset nos pinta al hastiado Roué, que ante una sonrisa de mujer se siente de nuevo en forma. A. S. Pushkin (*Der steinerne Gast*, 1830) dejó sin aclarar la cuestión de si Don Juan dejaría de ser un Don Juan. El autor trasladó la realización al momento de la muerte; Don Juan muere con el nombre de Doña Ana en los labios. Para acortar el abismo existente entre los dos amantes, Don Gonzalo no es aquí el padre de Ana, sino el marido aceptado por imposición de la madre. A la redención del seductor, arrepentido y amante, a través del amor de Ana, se decidió solamente Blaze de Bury (*Le Souper chez le Commandeur*, drama, 1834).

La imagen del buscador de ideales acercó a Don Juan al argumento de \*Fausto; la comunidad del motivo de seducción y del motivo del duelo facilitó su aproximación, que pudo representarse como fusión (N. Vogt, *Der Färberhof oder die Buchdruckerei in Mainz*, 1809) y como confrontación de los dos héroes (Grabbe, *Don Juan und Faust*, drama, 1829; E. Robin, *Livia*, drama, 1836; Th. Gautier, *La Comédie de la Mort*, poema, 1838; P. Menotti del Picchia, *A angustia de Don João*, poema, 1928). En la versión de Grabbe ambos luchan por el amor de Ana, ambos cometen un homicidio por causa de ésta y las almas de ambos van a poder de Mefistófeles. Como elemento constructivo se ha trasladado también al argumento de Don Juan la apuesta del *Prólogo en el cielo*, de modo que contribuyese también a la idea de salvación (A. K. Tolstoi, drama, 1860; W. Bonsels, poema, 1914).

La salvación del héroe realizada de manera sentimental e inverosímil en Blaze de

Bury, hacia la que se volcaron las realizaciones del siglo XIX, se hizo posible por su fusión con la leyenda emparentada de Miguel de Mañara. Alrededor de Miguel de Mañara, nacido en Sevilla en 1626 y que tras una juventud disoluta encontró paz en el matrimonio con una mujer amada, siendo conmovido de tal forma por la muerte prematura de ésta que dedicó el resto de su vida al servicio de los pobres, se formaron muy pronto leyendas, que trataban de explicar su conversión: la seducción de una monja, que faltaba en la lista de las mujeres por él seducidas, o también la visión de su propio entierro se convirtieron en llamadas que cambiaron su vida. La unión de ambos argumentos ha de atribuirse a P. Mérimée (*Les âmes du purgatoire*, nov., 1834), quien aunque en esencia narró la historia de Mañara, no se limitó sólo a rellenar los huecos de su juventud con episodios de seducción al estilo de Don Juan, sino que cambió su nombre de Miguel por el de Don Juan. La antigua amante Teresa, a cuyo padre mató, es aquí la monja cuya seducción es la causa de su arrepentimiento y conversión. La posibilidad de unir la primera parte del argumento de Don Juan con la segunda parte de la leyenda de Mañara fue recogida por los autores interesados en el arrepentimiento y perdón de Don Juan (Dumas, padre, *Don Juan de Mañara*, drama, 1836; E. Harau-court, *Don Juan de Mañara*, drama, 1898; A. T'Serstevens, *La Légende de Don Juan*, novela, 1923; J. Delteil, *Don Juan*, novela, 1930; A. K. Tolstoi, poema dramático, 1860, arreglado para ópera por A. B. Schell, 1888; M. Jelusich, *Don Juan, die sieben Tod-sünden*, novela, 1936).

En la nueva versión hecha por J. Zorrilla y Moral (*Don Juan Tenorio*, drama, 1844) tuvieron gran importancia los elementos sacados de la leyenda de Mañara. Las innumerables seducciones de Don Juan están aquí motivadas por una apuesta con un amigo, que le incita también a seducir a una monja. En medio de su sacrilega acción Don Juan se enamora de Inés, que está destinada a la vida religiosa, y cuyo padre se la niega. Don Juan mata al padre. Años más tarde se le aparece Inés en su propia tumba y en la de su padre: espera su arrepentimiento. Zorrilla volvió a recoger el motivo del convidado de piedra en forma doble, y bajo la impresión de las apariciones, el impío Don Juan se convierte a la fe en el más allá y confía en el

perdón de los pecados; desde la tumba, Inés le tiende la mano. Las escenas de conversión muestran cierto parentesco con el argumento de Jedermann. Con este drama de gran efecto, que se pone en escena en España y en la América española como representación festiva del día de Difuntos, la rehabilitación romántica de Don Juan alcanzó su punto culminante. Pero todavía en Manuel Machado y Ruiz (*Juan de Mañara*, 1927) y en el danés Svend Borberg (*Synder og Helgen*, 1939) continúa influyendo el buscador del ideal, que vacila entre la mujer pura y la mujer seductora.

No sólo la crítica antirromántica, como la de Stendhal y George Sand, ha desnudado a la imagen de Don Juan de todos los ropajes idealísticos, convirtiéndole de nuevo en un seductor egoísta y sin escrúpulos, sino que la medicina y el psicoanálisis han llegado incluso a negar al tipo donjuanesco potencia y virilidad. Aunque los adaptadores literarios apenas se sintieron afectados por estas tesis, sin embargo la tendencia general de los modernos hacia la desilusión ha contribuido a que la figura se ofrezca al enfoque objetivo. Los numerosos intentos de presentar a Don Juan envejecido pretendían ya la desilusión (L.-G. Le Vasseur, *Don Juan Barbon*, drama, 1848; J. Viard, *La vieillesse de Don Juan*, drama, 1853; H. Bataille, *L'homme à la rose*, drama, 1920). En la obra de P. Heyse (*Don Juans Ende*, drama, 1883), el bienintencionado intento de Don Juan de librar a su hijo de unas relaciones amorosas le conduce a su final; Don Juan camina bajo la lluvia de lava del Vesubio, que ha entrado en erupción. Las imitaciones jocosas populares españolas del argumento muestran a un Don Juan centenario dirigiendo a su numerosa descendencia (S. y J. Alvarez Quintero, *Papá Juan centenario*, 1909) o le hacen renunciar a su donjuanismo como pretendiente verdaderamente enamorado (E. Jardiell Poncela, *Usted tiene ojos de mujer fatal*, 1932).

El ambiente «fin-de-siècle», que hacia los albores del siglo XX puso de moda el donjuanismo en la alabanza de la infidelidad (M. Barrière, *Le nouveau Don Juan*, novela, 1900; O. Anthes, *Don Juans letztes Abenteuer*, drama, 1909; G. Engelke, *Die Frauen gehen an Don Juan vorüber*, poema, 1912, y *Don Juan*, fragmento de novela, 1915, aproximadamente), no veía en Don Juan al corruptor, sino incluso al benefactor de las mujeres, que sólo con su ayuda se encuentran a sí mismas (Th. Rittner, *Unter-*

wegs, drama, 1909). Pero principalmente se intentó convertir al héroe en lo contrario: el Don Juan de G. B. Shaw (acto del sueño de *Man and Superman*, 1903) desea salir del infierno, donde sólo se celebra la belleza y el amor, para ir al cielo. El héroe de E. Rostand (*La dernière nuit de Don Juan*, drama, 1921) considera que su vida, su influencia y su amor quedan desvalorizados por el juicio de las mismas mujeres y se convierte en marioneta. El Don Juan que regresa a su hogar después de la primera guerra mundial (Ö. v. Horváth, *Don Juan kommt aus dem Krieg*, drama, 1935) se entrega a las mujeres sólo porque le recuerdan a la novia que él dejó y que anda buscando, hasta que encuentra reposo al encontrar la tumba donde está enterrada. En M. Frisch (*Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, drama, 1953), Don Juan no ama a las mujeres, sino a la Geometría y se organiza él mismo para sí un viaje al infierno para abandonar de una vez el papel de seductor. Es significativo para la gran participación de la literatura francesa moderna en la reincorporación del argumento, el ensayo de Camus *Le Don Juanisme* (1942), quien ve en Don Juan a un héroe «absurdo», una especie de Sísifo en el terreno de las relaciones sexuales. En C. A. Puget (*Échec à Don Juan*, drama, 1941), Don Juan está satisfecho de su crimen, porque a través de él puede huir por fin de la esclavitud del amor.

Como seductor por falta de capacidad de amor verdadero nos lo presenta M. de Unamuno (*El hermano Juan o el mundo es teatro*, drama, 1934), y el belga Ch. Bertin (drama, 1948), lo mismo que el inglés R. Duncan (drama, 1953), acentuaron en él al cínico que trata de huir de su soledad interna por medio del placer de los sentidos. En un segundo drama *The Death of Satan* (1954), Duncan le hace regresar del infierno a la tierra, pero al final prefiere vivir en el infierno antes que en la tierra sin esperanza ni sentido del pecado. En A. Obey (*Don Juan*, 1934; *Le Trompeur de Séville*, 1937; *L'Homme dex cendres*, 1949) busca, cansado y vacío, la muerte en duelo con un amigo. Para el Don Juan envejecido de Henri de Montherlant (drama, 1958) el juego de seducción ha degenerado en obsesión. Descendiente legítimo de Don Juan, con nombre nuevo, es el Ornifle de Anouilh, imitación de Molière (*Ornifle ou le courant d'air*, drama, 1955), quien, a pesar de saber que algún día habrá de pagar el precio por su

placer, sigue los impulsos de su temperamento de seductor con despreocupación e impenitencia, viviendo la ocasión del momento hasta que le llega el castigo—totalmente al estilo de la vieja fábula—. También ha sido identificado con Don Juan el poeta Nikolaus Lenau, quien en el cuento de P. Härtling titulado *Niembsch oder der Stillstand* (1964) intenta escapar al tormento del eterno retorno buscando la absoluta inmovilidad («Stillstand»), que logra por medio de la locura, pues ésta lo sustrae totalmente al flujo del tiempo. Lo mismo que aquí el tema de Don Juan se refugia tras un nuevo nombre, por otro lado en cambio a partir del Don Juan de Lord Byron el nombre de Don Juan ha sido utilizado para innumerables héroes del amor, que nada tenían en común con el viejo argumento, aparte de su facultad de seductores.

G. Gendarme de Bévotte, *La Légende de Don Juan*, 2 tomos, París, 1911; Th. Schröder, *Die dramatischen Bearbeitungen der Don Juan-Sage in Spanien, Italien und Frankreich bis auf Molière einschliesslich*, 1912; H. Heckel, *Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung*, 1915; E. van Loo, *Le Vrai Don Juan: Miguel de Mañara*, París, 1949-1950; L. Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, 1959; M. Berveiller, *L'Eternel Don Juan*, París, 1961; A. E. Singer, *The Don Juan-Theme, Versions and Criticism. A Bibliography*, Univ. of West Virginia Press, 1954; A. Baquero, *Don Juan y su evolución dramática. El personaje teatral en seis comedias españolas*, Madrid, 1966; B. Dusanne, «Le Mythe de Don Juan» (*Les Annales-Conferencia, Revue mensuelle des Lettres françaises*), 1966; M. Dietrich, «Don Juan» (en *Theater der Jahrhunderte, Don Juan*), 1967.

**Don Juan de Austria.** — Don Juan de Austria (1547-1578), hijo natural de Carlos V y de Bárbara Blomberg, hija de una familia burguesa de Ratisbona, fue para su tiempo el prototipo de héroe glorioso, prestigio que, cosa rara, ha conservado hasta la época moderna. Parecía nacido para ser vencedor, y en batallas que no sólo redundaban en favor de su hermanastro \*Felipe II, para quien él combatía, sino que interesaban a todo el occidente cristiano. Combatió con éxito contra los piratas tunecinos, acabó con el levantamiento morisco de Granada (1569/1570), venció, al mando de la Liga, a los turcos en Lepanto (1571) y conquistó Túnez (1572). Su prestigio estuvo en peligro cuando Felipe II le mandó como gobernador a los Países Bajos en 1576, pero con la intención de que en tan ingrata misión quedara políticamente inutilizado o se gastara. Tras el inesperado triunfo de Don Juan en Gem-

bleux (1578), su hermano no le dio oportunidad de sacar partido de aquella victoria. Poco después moría don Juan, probablemente envenenado.

Su misterioso origen y su relación con el padre, su afamada belleza, su elegancia y gentileza, que contrastaban con el porte sombrío del hermano, sus éxitos militares—sobre todo la batalla de Lepanto, que le consagró como el libertador del peligro turco—, su muerte prematura y misteriosa cuando acababa de conseguir nuevos éxitos, todos éstos fueron motivos sobrados para composiciones literarias.

La literatura surgida en torno a Lepanto fue como la erupción de un volcán. Ya las primeras noticias sobre el desenlace de la batalla dieron lugar a himnos en honor del jefe de los ejércitos, del héroe don Juan y sus generales, así como de la Liga. Esta victoria se equiparó a la de David sobre Goliat. Siguiendo luego relatos, discursos, sermones que hacían hincapié en el carácter cristiano de aquella guerra y en la visible ayuda de Dios. Don Juan se convirtió en héroe de innumerables poemas sobre Lepanto, que lo cantaban como faro y enigma de la época a un tiempo, como rayo de primavera en medio del otoño (la batalla había tenido lugar el 7 de octubre), como unión de Marte y Apolo. El combate de dos horas que su galera libró contra la del jefe enemigo, Alf, y que terminó al ser éste herido de muerte en la cabeza, se tomó como símbolo prodigioso de la batalla, cuyo desenlace parece ser que había sido vaticinado por los oráculos. El historiador Fernando de Herrera, que ya en 1571 compuso un poema en honor de don Juan y la derrota de los moros (*Cuando con resonante...*), cuya frescura poética aún perdura, no habiendo publicado nada hasta entonces, se entusiasmó tanto con aquella victoria, que el primer trabajo publicado por él fue el titulado *Relación de la guerra de Cipro, y suceso de la batalla naval de Lepanto*, en cuya página 100 empieza el famoso himno *Canción en Alabanza de la divina Magestad por la victoria del Señor Don Juan*, que celebra sobre todo como hazaña nacional. Por las mismas fechas apareció la obra de Juan de Mal Lara *Descripción de la Galera... de Don Juan de Austria*, donde atribuye al hijo de Carlos V especialmente las virtudes de la piedad, la fe y la esperanza. Ferrante Carrafa, marqués de San Lucido, en una poesía escrita en 1581 en honor de Felipe II equiparó la

victoria de Don Juan con la de Augusto en el golfo de Ambracia. F. Ruiz de Villegas, en una composición latina pintó a don Juan en medio de la lluvia de proyectiles. García Ruiz de Castro compuso entre otras una canción popular con el estribillo «Don Juan de Austria había de ser», similar al «Don Juan of Austria is going to the war» que pertenece al poema *Lepanto* (1915) de G. K. Chesterton. Este último da la impresión de ser un monumento póstumo al Príncipe sin trono, último héroe y trovador, salvador de un mundo sumido en el mar de la indiferencia y la frivolidad.

También aparecieron en seguida poemas épicos sobre Lepanto, de mayor envergadura aún, que celebraban las dotes divinas de don Juan, su belleza y vigor, su formación intelectual, su valor y confianza en Dios (D. Pedro Manrique, *La Naval*; P. de Acosta Perestello, *Batalla Ausonia*; J. Rufo Gutiérrez, *Austriada*, 1584; G. Baldo Benamati, *La Vittoria Navale*, 1646). Juan Latino (*Austrias Carmen*, 1573) comparó a Don Juan con Escipión y se creyó a sí mismo nacido para cantar la gloria de aquél. J. Pujol, en su poema épico sobre Lepanto, escrito en catalán, describe a Juan con una cruz en la mano recorriendo las galeras para arengar a los suyos. También F. de Pedrosa (*Austriaca sive Naumachia*, lat., 1580) describe la arenga de don Juan a sus tropas. Todavía la moda decimonónica de los poemas épicos dio lugar a la composición de algunos sobre Lepanto (D. José García, *La Batalla de Lepanto*, 1850; J. Salvador de Salvador, *Ecos de las Montañas*, 1868; M. Fernández y González, *La Batalla de Lepanto*; D. Joaquín Martínez Frieria, *El Caudillo de la Fe*). En Fernández y González aparece el elemento de los celos de Felipe, que los poemas de la época no tratan por motivos fáciles de suponer. Lo más corriente era que terminasen alabando al rey, aunque es difícil de saber si esto lo hacían por espontáneo respeto al mismo o por diplomacia.

Parece ser que muy poco después de la muerte del héroe se difundió la sospecha de que había sido asesinado por orden del rey Felipe. Esta versión se encuentra en fuentes francesas como la *Histoire générale d'Espagne* (1586) de Mayerne-Turquet, en la *Histoire de France* (1643) de F. Eudes de Mézeray y en las memorias del Abbé de Brantôme (1666). En España apenas hay mención de tal cosa, aunque seguramente se tenía noticia de ello. Los poemas sobre Le-

panto escritos en la primera mitad del siglo XVII no dan pista alguna desde luego (B. Leonardo de Argensola, *Canción a la nave de la Iglesia con motivo de la victoria de Lepanto*, 1634; J. de Salas Barbadillo, *Soneto a Don Juan*, 1635); lo mismo ocurre con las correspondientes obras de teatro de entonces. De todos modos es digno de atención ver cómo, en el drama de Lope de Vega *La Santa Liga*, don Juan se siente a sí mismo como instrumento de su hermano.

Otros dramas sobre Lepanto fueron escritos por L. Vélez de Guevara (*El águila del agua, y batalla naval de Lepanto*), Cervantes (*Batalla naval*, perdido) y el portugués Vicente Mascareñas (*Batalla naval de Don Juan de Austria*, que no se ha conservado; quizá fuera una versión del drama de Lope). Los otros dos dramas de Lope que tratan sobre don Juan insisten también en el absoluto acuerdo reinante entre los dos hermanos (*Los Españoles en Flandes* y *Don Juan de Austria en Flandes*): tras la victoria de Gembleux tiene don Juan una visión en la que se le exhorta a que sirva a Felipe como rey y distribuya su dominio de forma que Felipe gobierne España y él Flandes. El primer drama termina con el propósito de don Juan de seguir ayudando a Felipe, mientras que el segundo nos pinta a su afán de hazañas y de gloria militar. Un soneto del mismo autor (*A Don Juan de Austria*) escrito a la muerte del héroe compendia todos sus éxitos guerreros y le da el título de César de la Fe. En el soneto de F. de Herrera, escrito en idéntica ocasión, *Pongan en tu sepulcro, ò flor d'España* (1582), tampoco hay rastro de los móviles políticos que entenebrecieron aún más esta muerte. Idéntico empeño ponen en mostrarnos que las relaciones entre los hermanos eran armoniosas los autores J. Pérez de Montalbán (*El señor don Juan de Austria*, drama, 1635) y D. Jiménez de Enciso (*La mayor hazaña del Emperador Carlos V*, drama, 1642). En Pérez de Montalbán es Felipe el que aconseja y dirige al joven hermano; en Jiménez de Enciso es Felipe quien, a la muerte de Carlos V, descubre a don Juan, ignorante de todo, que también él es hijo del emperador.

El porte cautivador de don Juan había sido cantado por las poesías escritas sobre Lepanto. El drama de Pérez de Montalbán pone de manifiesto que esa belleza tuvo sus efectos, aportando un segundo elemento en la imagen de don Juan y en la de mu-

chas composiciones literarias que versan sobre él: don Juan se halla prendido en los lazos de una mujer, de la que se ve arrancado al tener que marchar a Flandes cumpliendo órdenes de su hermano Felipe; ella lo sigue empero en sus campañas. Especialmente envuelta en historias de aventuras amorosas se halla su estancia en Nápoles en 1572, después de la victoria naval; aquella fue una etapa libre de preocupaciones y abundante en fiestas y torneos en el palacio de Castelnuovo. Así parece que tuvo relaciones amorosas con una napolitana llamada Diana Falangola, de la que tuvo una hija, doña Juana de Austria; asimismo cortejó a doña Ana, la esposa del señor del palacio de Castelnuovo, el cual perdió la vida en uno de los torneos. Se ha llamado la atención sobre el hecho de que las primeras escenas de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, que tienen lugar en el palacio real de Nápoles, podrían contener reminiscencias de la vida de Don Juan en aquella ciudad; y hasta es posible que ciertos rasgos de la personalidad del vencedor de Lepanto pasaran a la figura del gran amante español. Los síntomas de despreocupación, de frivolidad —incluso política— y de entrega a vivir el instante le cuadran bien tanto al héroe militar como al donjuán y sirven de compensación a estos personajes que suelen estar amargados por su impotencia política y por la vanidad de sus triunfos.

El origen de don Juan —procedía de un amor romántico y tardío del gran emperador— dio mayor fulgor a su persona. Corrió el rumor de que Carlos V se había enamorado de aquella hija de una familia burguesa de Ratisbona debido a su voz y que luego se vio privada del hijo por orden suya; ella terminó casándose con el inspector Kegell. Hofmann von Hofmannswaldau, en sus *Heldenbriefe* (1673), coloca este lance amoroso bajo el significativo título de *Liebe zwischen Siegreich und Rosamunden*; según este relato, el emperador quedó prendado de la belleza de Bárbara Blomberg y se despertó en él el deseo de oír también su voz; Bárbara le responde diciendo que ella ha llevado una vida recogida y que su voz no ha buscado la fama, que, no obstante, piensa seguir el mandato del emperador y que le confía su virtud con estas palabras: «Es raro que una doncella llegue a vieja en la corte». Con esta picante observación termina Hofmannswaldau la exposición de este preludio amoroso. En la novela de in-

triga de Benedikte Naubert (*Barbara Blomberg, vorgebliche Maitresse Karls des Fünften*, 1790), Bárbara sólo desempeña para la galería su papel de amante del emperador y madre de don Juan, con el fin de que permanezcan en el incógnito las verdaderas relaciones de aquél. G. Ebers (*Barbara Blomberg*, novela, 1896) da la versión de que ella deja a su hijo en manos del padre por ambición, renunciando también, por amor a su hijo, a una posición social y a su reconocimiento como madre. Del mismo modo, en la obra de C. Zuckmayer (*Barbara Blomberg*, drama, 1949) se destierra ella voluntariamente a España para no servir de obstáculo a la empresa de su hijo en Flandes. En la mayoría de las obras que versan sobre Bárbara Blomberg, don Juan, que ha heredado el porte y ambición de sus padres, aparece no sólo como resultado fortuito de unas relaciones amorosas, sino como aquello que precisamente les da sentido y por lo que una mujer es capaz de sacrificar sus derechos de madre y de permanecer en el anonimato (J. Zimmermann, *Madame Kegels Anheimnis*, drama, 1940).

A principios del siglo XIX se hallaba este argumento tan trabajado ya por la tradición en todos sus aspectos que la mera mención del nombre de don Juan de Austria despertaba un cúmulo de motivos. El romántico C. Delavigne (*Don Juan d'Austria*, drama, 1835) unió el tema de su talante donjuanesco con el de la predilección del padre hacia él y con el de sus disensiones con el hermano Felipe: en una ocasión en la que don Juan, sin saberlo, con motivo de un lance amoroso se interpone en el camino de su hermano, éste pretende hacerlo desaparecer para el mundo metiéndolo en un monasterio; el viejo emperador, que está en el monasterio de Yuste, se pone en movimiento para salvar a don Juan, a quien él también había predestinado para la carrera eclesiástica, pero al que ahora quiere dejar libre en su carrera de héroe con tal que se separe de la amante y jure lealtad al rey. L. A. Frankl (*Don Juan d'Austria*, poema épico, 1846) relata toda la vida del héroe desde la confesión de Carlos V en su lecho de muerte y su reconocimiento del hijo ilegítimo hasta la muerte de éste, en la que se halla asistido por su propia madre en calidad de monja.

Al mismo período de tiempo se extiende el drama de A. Lindner titulado *Don Juan d'Austria* (1875): en él el padre piensa que don Juan no debe recibir nada en

herencia, pues un poder tan extraordinario como el suyo debe estar al servicio de otro, ya que, de lo contrario, lo que puede ocasionar son males. De ahí nacen los planes de Felipe y de la Iglesia de encargarle de sus guerras, sin que recoja los frutos de sus victorias. Pese a la manifiesta desconfianza de Felipe, don Juan se mantiene siempre como obediente jefe militar del mismo, hasta el momento en que en los Países Bajos lo dejan en la estacada y su fiel secretario Escobedo es asesinado en Madrid. Entonces decide pasar a Orán, pero muere antes envenenado por una holandesa, que ve en él al enemigo de su país. El asesinato de Escobedo —el marqués de Posa en el argumento de \*Don Carlos— se debe al privado de Felipe II, Antonio Pérez. Con ello pretendió éste eliminar a un testigo de sus relaciones con la Princesa de Éboli, la amante de Felipe II; pero al mismo tiempo fue considerado como respuesta a los planes políticos de don Juan, que Escobedo apoyaba. Ya Frankl había hecho uso de este caso. Se constituyó en centro de la acción en el drama de G. zu Putlitz titulado *Don Juan d'Austria* (1863), que gira en torno a las vacilaciones de don Juan entre la legalidad y su simpatía por los Países Bajos. El veneno del rey Felipe le sorprende cuando estaba a punto de tomar una decisión. El asesinato de Escobedo es también un motivo importante en la novela de I. Leutz *Der Sieger von Lepanto* (1940); el autor nos pinta la vida de don Juan bajo el signo del amor apasionado y insatisfecho por su hermanastra María Kegell, que lo sirve como paje y le asiste en el campo de batalla en el momento de su muerte. C. Sternheim, como ya indica el título de su obra, *Don Juan* (drama, 1909), cargó las tintas sobre el protagonista de las aventuras amorosas, al que un amor puro y no cumplido lo saca de su vida desordenada; María de Mendoza se convierte en favorita de Felipe II, el cual envía a los Países Bajos a su hermano, que políticamente es peligroso. Don Juan lleva consigo una carroza vacía en la que venera a su amada muerta, con la que se ha unido mediante bodas místicas; tras su muerte en el campo de batalla, el carruaje aparece vacío. A su trágica muerte han dedicado poemas C. F. Meyer (*Das Auge des Blinden*) y D. v. Liliencron (*Das Ende des Don Juan d'Austria*): Don Juan, cabalgando por las calles de Namur, está ya condenado a muerte, pero su indeleble porte juvenil perdura en la vista de



un ciego inválido; España se ahorra los gastos de un cortejo fúnebre, pues el cadáver del héroe es dividido en tres partes que son transportadas allí por tres jinetas. A. Pichler escribió una apoteosis dramática en un solo acto (*Apotheose Don Juans d'Austria*): el alma del pueblo español mediante el precio de sus hazañas quiere volver a la vida al héroe muerto, a quien sólo la envidia del rey fue la que lo envió al extranjero y a la muerte.

Don Juan vuelve a aparecer en la literatura contemporánea en acciones episódicas como modelo de nobleza y heroísmo: como mediador bienintencionado entre el rey y don Carlos, pero burlado por aquél, en el drama de E. Verhaerens titulado *Philipp II* (1904); como una de las víctimas que se aparecen en sueños a Felipe II para acusarle, en el drama de J. Masefield *Philipp the King* (1914); como refulgente estrella en la vida de una hija ilegítima, que luego lo traiciona, en el relato de R. Schneider *Donna Anna d'Austria* (1930), y, finalmente, como refugio y fin de su vida para la hija de don Rodrigo, doña Siete Espadas, en el drama de P. Claudel *El zapato de raso* (1929).

A. Castro, «Don Juan de Austria en el Nápoles histórico y en el poético» (*Quaderni Ibero-Americani*, 17), Turín, 1955; J. López de Toro, *Los poetas de Lepanto*, Madrid, 1950.

**Don Quijote.**—La historia inventada por Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), el más grande novelista español, de la vida del caballero Don Quijote, el de la «Triste Figura», uno de los personajes literarios inmortales de Occidente, no se conservó sin embargo en la tradición argumental. Según parece, la intención satírica de la gran epopeya (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605 y 1615), con la impresionante figura del pobre hidalgo que cree poder llevar a la realidad el contenido de los libros de caballería e impedir la decadencia de la misma, la vinculación de la obra al momento histórico, ha impedido una nueva interpretación y con ello la revitalización del argumento en épocas posteriores. Así, la supervivencia de *Don Quijote* no se llevó a cabo por traslación de figura y fábula, sino por aplicación del método satírico de Cervantes a otras figuras de nueva invención, es decir, en forma de «imitación». Pueblos y épocas han creado Don Quijotes propios que les han servido para burlarse de las enfermedades espirituales del momento. Inglaterra tuvo

el *Hudibras* de Butler (1663 y sigs.), el *Joseph Andrews* (1742) y el *Tom Jones* (1749) de Fielding; Francia, el *Berger extravagant* (1627/1628) de Ch. Sorel, el *Chevalier hypochondriaque* (1632) de G. S. Duverdiér, el *Gascon extravagant* (1637) de Du Bail, la *Voiture embourbée* (1714) de Marivaux y la *Belle par accident* de J. Cazotte (1742); Alemania tuvo el *Don Sylvio von Rosalba* de Wieland (1764), el *Grandison der Zweite* de Musäus (1760-1762) y el *Siegfried von Lindenberg* de J. G. Müller (1779).

Pero la historia argumental de Don Quijote se limita en general a la transmisión de la estereotipada figura del enjuto caballero congelada en los rasgos que le diera Cervantes, cuyo efecto es contrastado por el opuesto de su obeso y materialista escudero, Sancho Panza. Se divulgó rápidamente: ya antes de la aparición de la segunda parte de la novela se ha podido comprobar su aparición, en Alemania, en un desfile carnavalesco de Heidelberg en 1613 y, en Francia, en un ballet representado probablemente en el Louvre en 1614. Mascaradas, ballets y pantomimas han aprovechado sobre todo en los siglos XVII y XVIII, pero incluso también en la actualidad, las dos figuras y ciertas situaciones de la novela. Como principio para un desarrollo argumental puede calificarse quizá la continuación de Avellaneda (1614), publicada también antes de la aparición de la segunda parte, y que nos muestra a un caballero mucho más tosco que recorre el mundo en compañía de una basta figonera, acabando finalmente en el manicomio. Esta nueva parte de Avellaneda fue traducida por Lesage y ampliada además con una continuación propia (1722-1726). También una traducción de Cervantes por Filleau de Saint-Martin (1677-1713), muy divulgada, añadió una quinta y sexta parte, camufladas como anotaciones de un morisco, en las que Don Quijote muere de enfermedad cuando Dulcinea decide entrar en un convento. Esta continuación ha sido también traducida al alemán (1683 y 1696).

El siglo XVII y los albores del XVIII vieron en Don Quijote sólo la figura cómica, un fanfarrón burlado, y no al crítico de costumbres y combatiente de la injusticia. Como gracioso aparece en comedias y en dramas musicales franceses y alemanes, casi siempre como figura episódica, mientras que la acción principal está rellena de otras figuras de la novela, generalmente parejas de enamorados. La técnica marcadamente épica y serial de Cervantes dificulta la concentra-

ción dramática del argumento, resolviéndose con la dramatización de episodios aislados y posiblemente su reunión en una continuidad de escenas sin ligazón. Es revelador que las dramatizaciones más antiguas no se ocupasen de la acción de Don Quijote, sino del argumento de \*Cardenio y Luscinda, así como de la novela corta intercalada *El curioso impertinente*. Un episodio muy utilizado son las bodas de Camacho (Fusilier, *Les noces de Gamache*, 1722; Gaultier, *Basile et Quiterrie*, 1723; P. Langendijk, *Don Quichot op de bruiloft von Camacho*, 1740). Con frecuencia pasa a primer plano la figura utilizable dramáticamente de Sancho (Dufresny, *Sancho Pansa*, 1694; Bellavoine, *Sancho Pansa*, 1706; König, *Sancio*, comedia musical, 1727), sobre todo la época de su gobierno en Barataria, que sirvió como boceto de comedias (Guérin de Bouscal, *Le gouvernement de Sanche Pansa*, 1641; Dancourt, *Sancho Pança gouverneur*, 1727; Cuvelier de Trye, *Sancho dans l'Isle de Barataria*, 1816).

La crítica literaria, que paulatinamente dio a la obra una valoración muy elevada llevando a la comprensión de los rasgos trágico-idealistas de la figura principal, provocó en Francia también algunas adaptaciones, de mayor calidad literaria, del amor de Don Quijote por Dulcinea (Favart, *Don Quichotte chez la Duchesse*, comedia, 1743; Jouffreau de Lagerie, *Don Quichotte*, poema heroico-cómico, 1782) y en Alemania modestos esfuerzos de revitalización del argumento con nuevos objetivos satíricos (L. Meister, *Erscheinung und Bekehrung des Don Quixote de la Mancha im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts*, 1786; A. v. Göchhausen, *Freimaurerische Wanderungen des weisen Junkers Don Quixote von Mancha...*, 1787). Los dramas de Don Quijote son poco frecuentes en Alemania (A. F. Klingemann, *Don Quixote und Sancho Pansa*, 1815). El ruso A. Lunacharski (*Don Quijote libertado*, drama, 1922) puso a prueba el ideal humanitario del caballero español en una situación de lucha de clases; siguiendo los motivos de Lunacharski, G. Rücker llevó a cabo un ensayo similar en su obra *Der Nachbar des Herrn Pansa* (1969). Operas de Don Quijote, las de Th. d'Urfey/H. Purcell, 1694/1695; G. Paisiello, 1769; N. Piccini, 1770; A. Salieri, 1771; K. Ditters von Dittersdorf, 1795; H. Cain/J.-E. Massenet, 1910, entre otros. También es antigua la tradición de usar el argumento para tema de ballet. Empieza con uno de 1614, bailado proba-

blemente en el Louvre, al que siguieron otros muchos en el siglo XVII, pasando por F. Hilverding (Viena, h. 1740), J.-G. Noverre (Viena, 1768), L.-J.-J. Milon (París, 1801), P. Taglioni (Berlín, 1850), M. Petipa (Moscú, 1869) hasta T. Gsovsky (Berlín, 1949), N. de Valois (Londres, 1950) y G. Balanchine/N. Nabokov (Berlín, 1969).

La figura casi mítica es utilizada con frecuencia en otros argumentos, así por ejemplo, en el drama donjuanesco *Synder og Helgen* de S. Borberg (1939) o, como guía de la figura moderna central, en el *Camino Real* de T. Williams (drama, 1953). Aunque en sentido estricto no puede considerarse como perteneciente a la historia del argumento, hay que citar también la aplicación del nombre a las figuras con parentesco espiritual como en la traducción alemana de *L'Hurluberlu...* (1959) de J. Anouilh *General Quixotte*.

E. Koeppl, «Don Quixote, Sancho Panza und Dulcinea in der englischen Literatur bis zur Restauration» (*Archiv, z. Erforschung d. neueren Sprachen und Literaturen*, 101), 1898; M. Wolf, *Avellaneda's Don Quijote*, tesis, Leipzig, 1907; T. W. Berger, *Don Quixote in Deutschland und sein Einfluss auf den dt. Roman, 1613-1800*, tesis, Heidelberg, 1908; R. Flacomio, *La fortuna del Don Quixote in Italia*, Palermo, 1928; M. Bardoni, «Don Quichotte» en *France au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. I, 2, París, 1931.

**Duquesa de Amalfi.**—El cuento 26 de la primera parte de las *Novelle* de Bandello (1554) narra, con la tendencia expresa de que la posición de la mujer ha de ser más libre y que debe ésta alcanzar el derecho a la autodeterminación, la historia del noble Antonio, servidor durante muchos años del rey de Nápoles, que se convierte en mayordomo de la duquesa viuda de Amalfi, que actúa como regenta durante la minoría de edad de su hijo. La duquesa y el mayordomo se enamoran, logrando la duquesa vencer los escrúpulos y la discreción de su subordinado confesándole su amor. Celebran un matrimonio secreto, y después de haber podido ocultar el nacimiento del primer hijo, llega el rumor del nacimiento del segundo hasta los hermanos de la duquesa, que envían espías a palacio para descubrir quién es el padre. Antonio huye a Ancona, y la duquesa, que espera su tercer hijo, le sigue llena de afianza, revelando a su séquito el matrimonio secreto. Los hermanos, indignados por el oprobio, proceden públicamente contra la pareja, consiguen su destierro, cogen prisioneros durante la huida a la hermana y a dos hijos y los

mandan asesinar. Antonio es asesinado un año después por sicarios cerca de Milán.

El efecto del argumento, del que principalmente atrajo a adaptadores posteriores el carácter de la duquesa y su abierta confesión de amor, está ligado al cambio del concepto de «derecho»; el brutal proceder de los hermanos tuvo que resultar increíble para generaciones posteriores, mientras no pudiesen hallarse motivos más poderosos que los puramente clasicistas. A pesar de todo las adaptaciones novelísticas basadas en Bandello (Belleforest, *Histoires tragiques*, 1559; S. Goulart, *Trésor d'histoires admirables et mémorables de nostre temps*, 1600; W. Painter, *The Palace of Pleasure*, 1566 y sig.; Th. Beard, *Theatre of God's Judgements*, 1597) han dado incluso un paso atrás en lo que se refiere a la moraleja incluida en la historia, disuadiendo de ir en contra las costumbres, que son de importancia especial en las personas de elevada posición. Belleforest llama a su narración «tragedia» y a los diferentes capítulos actos, división ésta que más tarde fue utilizada por Webster.

La comedia de Lope de Vega *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (h. 1600) se ciñó estrechamente a la versión narrativa de Bandello, pero reunió en un mismo lugar y tiempo las dos etapas del final: la muerte de la duquesa y la de Antonio, con lo que logró un efecto verdaderamente dramático. No le movían necesidades dramáticas, sino jurídicas a transformar el matrimonio secreto, que según la legislación española no era válido, en una boda auténtica celebrada bajo disfraz. En contraste con Lope, que parece haber dramatizado la fábula exclusivamente por sus efectos, J. Webster (*The Duchess of Malfi*, ant. 1614) la unió a una intención moral, para justificar el amor y el matrimonio de los dos amantes desiguales: después de hacer morir a la duquesa y sus dos hijos y a Antonio y sus cuñados enemigos, muy destacados éstos por Webster, un amigo de Antonio anuncia la posibilidad de que el hijo de éste herede los derechos de su madre y con ello se repare el crimen cometido con sus padres, que hubieron de pagar en exceso su falta contra la moral y la verdad. La obra de Webster fue refundida de nuevo en 1733 por L. Theobald, continuando su influencia en el drama de R. H. Horne (1850) de sello isabelino. El argumento ha sido utilizado también repetidamente por la ópera (B. Porta,

1787; G. Bertati/J. Weigl, 1794; L. G. Spon-tini, 1802).

K. Kiesow, «Die verschiedenen Bearbeitungen der Novelle von der Herzogin von Amalfi des Bandello in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts» (*Anglia*, 17), 1894.

**Durero, Alberto.** — El legado de Alberto Durero (1471-1528), con más de 1.200 dibujos, grabados y pinturas, pertenece al gran acervo científico y artístico con que la Alemania del primer cuarto del siglo XVI dio el paso de la Edad Media a la Moderna. La indiscutible y peculiar personalidad de sus cuadros dice sobre Durero más que las cartas escritas por el poven pintor en su viaje a Venecia en 1495 o el diario de su viaje a los Países Bajos en 1520-1521; tras su etapa de viajes se asentó en Nuremberg, donde siguiendo los deseos de su padre se casó con una hija de ricos hacendados. Prescindiendo de un segundo viaje a Italia, no se conocen otros acontecimientos extraordinarios en la vida del pintor. Durero simpatizó con la Reforma y estuvo en contacto con Lutero, Melanchton y Erasmo de Rotterdam. W. Pirckheimer, amigo del artista, solía decir de su esposa que era una «mujer endiablada». Durero tuvo que trabajar toda su vida, pese a la pensión concedida por el emperador Maximiliano y que luego le confirmó Carlos V en los Países Bajos el año 1521.

De su vida se sabe muy poco como para constituir argumento literario, y lo que se sabe es además bastante preciso, de modo que no puede dar pábulo a la creación literaria. Lo que verdaderamente da tema a la fantasía es la obra de Durero, y no tanto el contenido de la misma cuanto su carácter. En este sentido puede decirse que el «espíritu» del artista ha sido motivo de inspiración literaria en el campo de lo simbólico más bien que en el de lo argumental; por eso ha caído siempre en lo extravagante e ilusorio la literatura sobre Durero creada por este tipo de inspiración.

Ya en 1735 G. W. Knorr enfrentaba a Durero con \*Rafael en un diálogo de difuntos. Goethe, en su obra *Von deutscher Art und Kunst* (1773), excluyó de la pintura rocó a Durero, al que consideraba «el mejor grabado», y en su *Hans Sachsens poetische Sendung* (1776) habló de cómo había sido visto el mundo por Durero, con «su virilidad y solidez de vida, con su inalterabilidad y mesura interna». W. Wackenroder, en *Herzensergiessungen eines kunstliebenden*

*Klosterbruders* (1797), volvió a repetir el parangón con Rafael, poniendo de relieve, en contraste con el genio con que fue agraciado éste, el oficio, la seriedad, la dignidad y piedad de Durero. Siguiendo esta tónica, L. Tieck (*Franz Sternbalds Wanderungen*, 1798) presenta al artista como estrella que sirve de norte al joven pintor Sternbald, el cual marcha a Roma, donde sucumbe al hechizo de la escuela veneciana, pero que vuelve al fin al viejo estilo alemán lleno de piedad y sencillez. Así nació el culto romántico a Durero como símbolo de la grave piedad germánica y nórdica frente al sur, pagano y sensitivo. En los románticos y sus epígonos la veneración por Durero acabó más bien en un entusiasmo por la vieja ciudad de Nuremberg, ya celebrada por Wackenroder y Tieck, de modo que Durero se convirtió en una figura más de esta ciudad (F. W. Gubitz, *Hans Sachs oder Dürers Festabend*, comedia, 1802; S. Wagner, *Szenen aus dem Leben Albrecht Dürers*, cuento, 1829); A. Hagen, *Norica*, cuento, 1829; E. F. Kullberg, *Joachim Sternalter*, novela, 1915; H. v. Schoeler, *Deutscher Geist, werde frei*, novela, 1915; O. Poehlmann, *Hans Kleberg*, novela, 1926; M. Willkomm, *Ein Ehrenkranz auf Albrecht Dürers Grab*, cuento, 1928).

Punto de partida de muchos escritos sobre Durero ha sido la interpretación de alguna de sus obras, en cuyos motivos y estilo peculiar se han pretendido encontrar datos biográficos sobre el autor. Una interpretación así hizo F. de la Motte Fouqué en su cuento *Sintram und seine Gefährten* (1814), en que sin entrar en la vida de Durero se interpreta el grabado llamado «Caballero, Muerte y Diablo». De este tipo son también las obras de O. Richter (*Albrecht Dürer*, cuento, 1895), O. v. Golmen (*Albrecht Dürer, drei Erzählungen aus dem Kunstleben Altnürnbergs*, 1897) y F. Dittmar (*Nürnberger Novellen*, 1901), que versan sobre el cuadro de «Hieronymus Holzschuher». K. Ginzkey, en su cuento *Der Wiesenzaun* (1913), interpretó el grabado «María coronada por dos ángeles» en el sentido de una ética de la resignación y situó a Durero entre su mujer Inés y la campesina Felicidad. F. A. Schmid-Noerr (*Das Leuchterweibchen*, nov. corta, 1928) desarrolló su acción basándose en una interpretación de las reproducciones de Adán y Eva. La cuestión de su matrimonio, debido a la observación de Pirckheimer y, sobre todo, al silencio que sobre ésta guarda el artista, pudo convertirse en punto de partida para composiciones literarias; el pri-

mero en tratarla fue L. Schefer en su novela corta *Künstlerehe* (1831): antes de morir cuenta Durero a su amigo Pirckheimer la historia de su matrimonio, para que sus sufrimientos pudieran servir de escarmiento a otros. La novela corta de Ginzkey muestra al hombre prendido entre dos mujeres y la superación del conflicto; en cambio, Schmid-Noerr intenta justificar a la esposa de Durero. B. Prilipp, en su novela sobre Durero *Wahrheitssucher* (1916), describe el conflicto matrimonial del hermano de Durero, Juan, que estuvo comprometido en las guerras de los campesinos, de cuyos desórdenes políticos y privados tuvieron que pagar las consecuencias Durero y su posterior amor.

Sobre los viajes del artista tratan A. Stern (*Dürer in Venedig*, nov. c. 1885), que se inventó una historia sentimental, y G. G. Engelke (*Dürers deutsche Not*, cuento, 1935), que aprovecha la estancia de Durero en Amberes para pintarnos al artista en un fervoroso acto de declaración de independencia frente a Roma. Prescindiendo de todo dato biográfico y de intentos hermenéuticos, E. T. A. Hoffmann dedicó su novela corta *Der Feind* (fragmento, 1824) al problema de la muerte de Durero: en el momento de sus mayores triunfos se encuentra éste con el «enemigo» bajo la forma de un amigo de su juventud, de modo que la idea de la muerte se apodera de él cayendo presa de la melancolía. Este mismo motivo del encuentro fue utilizado por W. v. Scholz (*Albrecht Dürers Erlebnis*, cuento, 1922), haciendo que mediante la mediocridad y «alegre frivolidad» de su antiguo amigo caiga en la cuenta de la trágica soledad en que él mismo se encuentra y que ha sido una barrera para la felicidad de su vida.

Las novelas de corte plenamente biográfico tampoco han sabido obviar las deficiencias y riesgos mencionados más arriba a que está expuesto el argumento de Durero. Pese al material histórico con que cuenta, la novela de H. Kosel *Albrecht Dürer, ein deutscher Heiland* (1923) dista mucho de la objetividad histórica debido a su sentimentalismo y a las afirmaciones de Durero sobre cuestiones de concepción del universo. Al acudir de nuevo al viejo dualismo romántico del Norte y el Sur, lo gótico y lo clásico, la obra de P. Frischauer (*Dürer, Roman der deutschen Renaissance*, 1925) nos presenta al artista con una personalidad trágicamente escindida. Por el título puede apreciarse ya el tono de las

obras de E. Ortner (*Albrecht Dürer, deutsche Sehnsucht, deutsche Form*, 1925) y E. Galdiner (*Albrecht Dürer, Maler der deutschen Seele*, 1952). L. Weismantel escribió una novela dividida en dos partes que quedó inacabada (*Albrecht Dürers Brautfahrt in die Welt*, 1950; *Albrecht Dürer, der junge Meister*, 1950): la primera parte está dedicada a la juventud y los viajes; la segunda, al matrimonio y al viaje a Venecia, repitiendo una vez más el elemento del amor frustrado por su matrimonio forzado, que trata de forma bastante libre; sin embargo, pese a su laboriosa interpretación de la obra del artista, no logra dar una imagen suficientemente expresiva de la vida y trabajos del mismo.

La novela corta de A. Stern fue utilizada

por A. Bartels para un libreto del mismo nombre (música de W. v. Baussnern, 1898); y la de Ginzkey (*Der Wiesenzaun*) por A. Ostermann para el libreto *Madonna am Wiesenzaun*, con música de J. G. Mraczek (1927). Con algunas excepciones (F. A. Gelbke, *Dürers Tod*, 1836; J. Grosse, *Meister Albrecht Dürers Erdenleben*, 1871), el resto de las obras dramáticas escritas en torno a este argumento con motivo de fiestas u otras celebraciones son de segunda categoría.

M. Romanovski, «Albrecht Dürer in der erzählenden und dramatischen Literatur» (*Börsenblatt f. d. dt. Buchhandel*, 95), 1928; M. Schäfer, «Dürer im biographischen Roman» (*Bücherei und Bildungspflege*, 8), 1928; W. Waetzold, «Dürers Gestalt in der deutschen Dichtung» (*Zs. des Vereins f. Kunstwissenschaft*, 3), 1936.

# E

**Eckart, El fiel.**—El fiel Eckart es un guardián y amonestador que aparece citado con frecuencia en la literatura alemana contemporánea, al que en realidad no va unido ningún argumento y cuya caracterización inicial como «fiel» no está clara. Se trata de un extraño resto de los elementos argumentales de una leyenda, que quedó reducida a esto, debido a que la figura original no influyó por sus aventuras y hechos, sino por sus sentimientos, de forma que los elementos de la acción fueron aplicados a otras figuras tanto como a ella misma, lo que le dio exclusivamente valor simbólico ético.

Ya en la literatura medieval aparece incompleta la verdadera leyenda. La tradición popular, por ejemplo la leyenda de \*Tannhäuser, presentó a Eckart como ermitaño sentado ante el monte Venus, amonestando a los intrusos, y como hombre que va delante amonestando al ejército salvaje. La leyenda heroica lo utiliza en la tradición de la Alta Alemania como consejero en el círculo de \*Teodorico de Verona, como amonestador de los \*Nibelungos en la frontera del imperio de Atila. En la tradición de la Baja Alemania (*Thidrekssage*; Saxo Grammatikus; *Ermenrikes Tod*) se da más realce a la figura primitiva. Aquí Eckart venga, junto con Teodorico, en Ermanarico la muerte de los jóvenes Harlungos. Los investigadores han descubierto entre estos restos un canto mencionado en la literatura antigua, *Eckartes Not*: Eckart gobierna en Breisach, los jóvenes Harlungos huérfanos están confiados a su custodia. En su ausencia, el tío de éstos, Ermanarico, ataca y mata a los jóvenes Harlungos y roba su tesoro. Con ayuda de Teodorico de Verona, pariente de sus señores, Eckart venga

la muerte de éstos. Por tanto, la figura de Eckart forma parte de la leyenda de los Harlungos, pero la acción ha sido trasladada a Teodorico en la tradición altoalemana, conservando Eckart sólo la función de consejero. Si se busca un punto de unión entre la leyenda popular y la epopeya hay que retroceder a estratos muy antiguos: ambas tradiciones mencionan una leyenda de buscadores de tesoros; su localización en Breisach lleva a la leyenda del Brisingamo, el collar de Fria, domiciliada en aquella región. En tiempos muy remotos debió desgajarse la leyenda popular que relaciona al guardián Eckart con Frau Holle, mientras que la epopeya convirtió al guardián del Brisingamo en el guardián del tesoro de los Harlungos que invadieron Friburgo de Brisgovia, convirtiéndolo en su más fiel vasallo.

Ya la literatura doctrinal y satírico-moral del siglo XVI conoció a Eckart sólo como la figura simbólica, desnuda de todo lo personal, de un anciano guardián y amonestador que era tan popular, que se hizo proverbial. Eckart aparece nada menos que en seis comedias de Hans Sachs, siendo la primera *Hoffgesindt Veneris* (1517), y el drama de Jörk Wickram *Der trew Eckart* (impr. 1538) lo consagró como el amonestador y moralista objeto de las burlas de todo el mundo, y así fue incorporado estereotipadamente por dramaturgos posteriores del siglo XVI (Jakob Ruof, 1538; Valentin Boltz, 1550; Bartholomäus Ringwald, 1582; Jakob Ayryer, 1598, entre otros).

Después de la Reforma hay muy pocos testimonios literarios en torno a esta figura. Benedikte Naubert aportó en el tomo III de sus *Neuen Volksmärchen der Deutschen* (1789-1792) una revitalización tanto de la

leyenda popular como de la epopeya, con su *Legende von St. Julian* y *Müller von Eisenbüttel*, pero deformándolas con la incorporación de conexiones racionalistas. El carácter espontáneo del personaje aparece en una balada (1813) de Goethe, al presentárnoslo, según una tradición turingia, como amable amonestador de los niños. Tieck hace del personaje una figura satánica y trágica (*Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, 1800) e intentó al mismo tiempo unir otra vez la leyenda popular con la epopeya. Uhland (*König Eginhard*, 1809) y Karl Simrock (*Eckart und die Harlungen*) le siguieron con ensayos parecidos. En Achim v. Arnim, Eichendorff y Heine el fiel amonestador aparece como figura episódica. Al acabar el Romanticismo desapareció el interés por la figura. La literatura contemporánea no ha conseguido ampliar los rasgos de la figura mítica; en el siglo XIX el fiel Eckart se convirtió en fórmula despersonalizada, pero por ello fácil de ser utilizada como símbolo de fidelidad a la patria.

G. Birkenfeld, *Die Gestalt des treuen Eckart in der dt. Sage und Literatur*, tesis, Berlín, 1924.

**Edipo.** — La legendaria figura del rey Edipo de Tebas ha ido atrayendo, a lo largo de la temprana formación del argumento, motivos míticos y legendarios, convirtiéndose en la figura central del ciclo legendario tebano. El rey Layo manda abandonar a su hijo habido con Yocasta, con los pies atravesados, en la cumbre del monte Citerón, porque el oráculo de Delfos le ha profetizado que el hijo matará a su padre, casándose con la madre. Unos pastores llevan al niño al rey corintio Pólibo, siendo criado por éste como hijo propio. Cuando Edipo recibe del oráculo la misma información amenazadora sobre su porvenir, no regresa ya más junto a su supuesto padre; ignorándolo, mata a Layo en un estrechamiento del camino, salva con la solución de un enigma a la ciudad de Tebas de la esfinge y recibe como premio el trono y la mano de la reina viuda, con la que tiene cuatro hijos, Eteocles, Polinices, \*Antígona e Ismene. Cuando estalla una epidemia de peste, el oráculo de Delfos manda matar al asesino de Layo. El adivino Tiresias acusa a Edipo del crimen, y trayendo al único testigo encargado también en su día del abandono del hijo de Layo, así como al pastor que llevó a Edipo a Corinto, los crímenes de Edipo son descubiertos. Yocasta se ahor-

ca, Edipo se arranca los ojos con su preñador, el ciego es expulsado por su cuñado Creonte con el consentimiento de Eteocles y Polinices, maldice a sus hijos y se traslada con Antígona a Colono, donde Teseo le da hospitalidad, siendo trasladado al Olimpo por los dioses al final de sus días. Según otra versión, sobrevive en Tebas todavía a la muerte de sus hijos (los \*Siete contra Tebas).

Ya Homero hizo contar a Epicasta (Yocasta) su historia en los infiernos; allí se dice que Epicasta se ha ahorcado, dejando a su esposo sumido en una inmensa aflicción. Sobre el destino ulterior de Edipo, supuesto tal suceso, parece ser que informaba la *Edipodia*, poema épico que se ha perdido; en cambio, en el poema también perdido, titulado la *Tebaida*, Yocasta sigue con vida. De las numerosas dramatizaciones de la Antigüedad escritas por Esquilo, Eurípides, Xénocles, Aqueo de Eretria, Meleto, Nicómaco, entre otros, se conservan solamente el *Edipo rey* (428 a. de C.) y el *Edipo en Colono* (406 a. de C.) de Sófocles, de los que sobre todo la primera obra ha dado al argumento fama mundial. Esta obra, con su método analítico, en el que este monarca orgulloso y feliz descubre, impulsado por su desmedido afán de saber, sus crímenes en el término de pocas horas, provocando así su desgracia, representó durante centurias el modelo de la «tragedia de la fatalidad» de la Antigüedad clásica. La imitación de Séneca, más chillona, pomposa y más toscamente motivada, puso, en lugar de la acusación del adivino Tiresias, la conjuración del espíritu de Layo; Yocasta se apuñala en pleno escenario después de haberse arrancado los ojos Edipo.

Del conocimiento del argumento por la Edad Media dan testimonio, además de una elegía en latín sobre Edipo del siglo XI, el *Roman de Thèbes* (1150/1155), de cuya corta narración introductoria de Edipo hay que hacer constar que Edipo conoce su crimen y lo confiesa a Yocasta antes de la boda; las cicatrices de sus pies son las que llevan al descubrimiento del parricidio y del incesto. El Renacimiento y, más apagadamente, la época siguiente utilizaron hasta tal punto como modelo el *Edipo* de Sófocles-Séneca, sobre todo en su aspecto formal, que predominan las traducciones y las puras imitaciones (A. dei Pazzi, 1520; G. A. dell'Anguillara, 1565; J. Prévost, 1605; N. de Saint-Marte, 1614). G. A. dell'Anguillara añadió a la acción de Edipo, en los actos

IV y V, la lucha entre los hermanos, terminando con el suicidio de Yocasta. Un drama en cinco actos del isabelino W. Gager (h. 1580) es un intento interesante y de aspecto moderno de concentración del argumento, que incluye ya a los Siete contra Tebas. Hans Sachs (*Die unglück hafftig Königin Jocasta*, 1550) presenta el argumento siguiendo la versión narrativa de Boccaccio en *De claris mulieribus*.

Tampoco las adaptaciones más independientes del tema fueron capaces de eludir el esquema de Sófocles, pero en general intentaron aligerar y enriquecer la dirección única con la incorporación de una acción secundaria. El primero en intentar cargar al argumento con la inclusión de unas relaciones amorosas de Teseo con Dirce, la hija de Layo, que aparece al mismo tiempo como pretendiente a la corona, según la clásica situación de conflicto francesa, fue P. Corneille (1659). Debido a que se ha modificado el oráculo en la fórmula «ha de sacrificarse un descendiente de Layo», la pareja de enamorados tiene la posibilidad de inmolarse el uno por el otro, sacrificio que se hace innecesario con el descubrimiento del origen de Edipo. Separando el descubrimiento del asesinato del de incesto intentaron Corneille y la mayoría de sus seguidores dar al argumento una gradación; Edipo abdica solamente en cumplimiento de la condición puesta por los dioses para poner fin a la peste, pero rechaza en cambio toda responsabilidad moral respecto a aquella fatalidad, cegándose para no tener que ver al injusto Cielo.

Imitadores de Corneille son N. Lee/J. Dryden (1679), pero en la obra de éstos la pareja de enamorados pasa a aumentar el número de muertos del final. Voltaire (1718) intentó una mayor aproximación a la Antigüedad clásica, pero sin renunciar totalmente ni al motivo de la inmolación, ni al del amor. Un antiguo amante de Yocasta se hace sospechoso de haber asesinado a Layo; lo mismo que en Séneca, Yocasta se mata en pleno escenario. Sin Voltaire como modelo no serían posibles ni el drama del jesuita M. de Folard (1722), en el que es necesario sacrificar a un hijo de Creonte para salvar la ciudad; ni el de A. Houdar de la Motte (1726), en el que el propio Edipo y también sus hijos están dispuestos a inmolarse y Yocasta revela a Edipo su origen en una carta, escrita antes de matarse; ni el del conde de Lauraguais (*Jocaste*, 1781), que amplió la acción

hasta incluir el viaje de Layo, terminando con el final, poco adecuado al argumento, del suicidio de Edipo. F. Hölderlin hizo una adaptación bastante libre de la tragedia de Sófocles (*Ödipus der Tyrann*, 1804), en la que ya desde el principio se nos muestra a un Edipo cuya conciencia se halla ensombrecida por el homicidio cometido anteriormente.

A finales del siglo XVIII se ocuparon de la segunda parte del argumento, tanto J. F. Ducis (*Oedipe chez Admète*, 1778) como N. Guillard/A. Sacchini (*Oedipe à Colone*, ópera, 1786). Ducis lo relacionó con el argumento de *\*Alcestris* haciendo que Edipo se sacrificase por Admeto, la ópera inventó un final feliz con el perdón de Edipo a Polinices y el matrimonio de éste con la hija de Teseo. M.-J. Chénier intentó renovar ambos dramas de Sófocles (1818) a la manera clasicista. Es interesante una variante italiana del tema de Colono: en el *Edipo* de G. B. Niccolini (1823) aparece Edipo como ejemplo escarmentador de un tirano, al que el rayo alcanza ante el altar de las Erinias, mientras que el hijo queda envuelto en el viejo odio y se encamina hacia la guerra fratricida. En cambio R. Pannwitz (*Die Befreiung des Ödipus*, 1913) hizo acabar el mismo argumento con el perdón de Edipo y el comienzo de una era más humana.

Mientras el siglo XIX no fue capaz de sacar gran fruto del argumento, en la época moderna aumenta continuamente el interés por él. El *Ödipus und Jokasta* de A. Klingemann (1820) tiene tanto de Voltaire como de Sófocles, a quien cita como fuente. A. v. Platen (*Der romantische Ödipus*, drama, 1828) utilizó el argumento como recurso para una sátira literaria en la que Immermann aparece como autor de «un cuadro de asesinatos familiares de tiempos pasados», superando a Sófocles. G. Prellwitz (1898) racionalizó la acción suprimiendo al oráculo y haciendo que Edipo contrajese matrimonio sabiendo que había asesinado al esposo de Yocasta. El español F. Martínez de la Rosa (1832) recogió el desarrollo escalonado de los franceses; el espíritu de Layo se aparece a Edipo y le separa de Yocasta, motivo éste que había aparecido ya en la obra del conde de Lauraguais. Inspirado por el drama de J. Péladan (*Oedipe et le Sphinx*, 1903) H. v. Hofmannsthal (*Ödipus und die Sphinx*, 1905) desarrolló la fábula que precede a la verdadera tragedia e hizo culminar el extraño atractivo que sienten la madre y el hijo en el feliz matrimonio



del vencedor de la esfinge. El héroe del modelo francés se transformó en un personaje de dos caras, vacilante entre lo humano y lo divino; el rasgo principal de su carácter es la ira, que lo ciega y le impulsa a seguir adelante. Este rasgo característico, propio de un ser violento, separa a la obra de las motivaciones aducidas por Freud de parricidio y de incesto, aun cuando se siga pensando en la teoría del sabio vienes. Tres readaptaciones francesas importantes se sometieron a la autoridad del drama sofocleico, del que no se apartan totalmente en el argumento: Saint-Georges de Bouhélier (1919) intentó hinchar la tragedia clásica al estilo del teatro popular; J. Cocteau ofreció un concentrado libre, de retórica «anticuada», según el modelo francés, en el libreto, traducido al latín, escrito para el oratorio de Stravinski *Oedipus Rex* (1928); A. Gide trasladó la revelación del error vital y el propio conocimiento, del plano de la noticia del emisario, al espiritual de la pérdida gradual del sentimiento de la propia dignidad (1930).

La tendencia perfilada en Gide hacia una purificación interna aparece también en la segunda versión, más independiente, de Cocteau, el drama *La machine infernale* (1934). Lo mismo que en Séneca y en el drama renacentista aparece la sombra de Layo como amonestadora; Edipo se enreda en el engranaje de una máquina infernal de imperativos, pero finalmente se doblega al principio de lo maternal, encarnado por el espíritu de Yocasta, que le libera de su egorreferencia y convierte al fin al ciego en verdadero vidente. En H. Ghéon (*Oedipe ou le Crépuscule des Dieux*, 1938), incluso se llega a tocar el motivo cristiano de la Redención: a los pies del monumento de un futuro dios del amor prepara Edipo la tumba para sí mismo y para sus hijos muertos en la guerra. En relación con esto puede verse también la transposición del argumento de Edipo en Colono a personajes actuales hecha por T. S. Eliot (*The Elder Statesman*, drama, 1958), en cuya obra un anciano hombre de Estado encuentra la paz interna en el lugar predestinado para su muerte. En cambio el drama del holandés M. Croiset (*Oidipoes en zijn moeder*, 1950), en el que Edipo se casa con su madre plenamente consciente, está determinado por el «complejo de Edipo» derivado del argumento por S. Freud —amor hacia la madre, odio al padre—, la famosa interpretación psicológica de la fábula, que si

bien ha hallado eco en numerosas adaptaciones modernas, no ha llegado a impregnar de manera decisiva la continuación del desarrollo del argumento.

C. Robert, *Ödipus, Geschichte eines poetischen Stoffes im Altertum*, 1915; W. Jördens, *Die frz. Ödipus-Dramen*, tesis, Bonn, 1933; M. Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, Liège, 1944; R. H. Bowers, «William Gager's Oedipus» (*Studies of Philology*, 46), 1949; B. M. P. Leefmans, *Modern Tragedy: Five Adaptations of Oresteia and Oedipus the King*, tesis, Columbia Univ., 1954; W. Asenbaum, *Die griechische Mythologie im modernen französischen Drama: Labdakiden-sage*, tesis, Viena, 1956; K. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, 1962; W. H. Friedrich, «Ein Ödipus mit gutem Gewissen» (en Friedrich, *Vorbild und Neugestaltung*), 1967; K. Kerényi, «Ödipus» (en *Theater der Jahrhunderte, Ödipus*), 1968.

**Eduardo III de Inglaterra.** — El rey Eduardo III (1312-1377), cuyas pretensiones al trono de Francia tras la desaparición de los Capetos fue la causa de la guerra de los Cien Años, que al principio proporcionó éxitos bélicos a los ingleses con la victoria de Crécy (1346) y la conquista de Calais, ha sido cantado ya en vida y también más tarde en numerosos poemas como héroe guerrero. Bajo el reinado de Enrique V se ordenó ya coleccionar todos los poemas políticos que se referían a él. Al lado de estos hechos de armas celebrados por la lírica encomiástica y que convirtieron en argumento literario el sitio de Calais —aunque visto desde el ángulo de los sitiados—, hay dos acontecimientos en la vida del rey que han dado origen a complejos argumentales aptos para su incorporación a los géneros literarios pragmáticos: la violenta independización de Eduardo de la tutela de su madre, Isabel, y su amor por la mujer del conde de Salisbury.

El gobierno corrompido de Isabel, que junto con su amante y canciller Mortimer mantuvo al hijo en dependencia incluso después de su subida al trono, la destitución del canciller y la prisión de la madre en la Torre (de Londres) forman el contenido de la tragedia atribuida a Jon Bancroft y también a William Mountfort *King Edward the Third, with the Fall of Mortimer, Earl of March* (1691). Este argumento no volvió a ser utilizado hasta Ch. F. Weisses (*Eduard III.*, 1758). Sin embargo, Eduardo aparece aquí como príncipe poco viril y débil. Con la inclusión de la anécdota de la fundación de la Orden de la Jarretera, que el autor sacó de la novela francesa de D'Ar-

gences (*Relation de l'Ordre de la Jarretière*, 1682), el drama de 1691 conectó con el segundo complejo argumental en torno a Eduardo III, el de la condesa de Salisbury.

El episodio de Salisbury entró en la historia y en la literatura a través de la crónica francesa de Jean le Bel († h. 1370). Cuenta ésta que el conde de Salisbury, amigo y favorito del rey, participó en la campaña contra Francia y fue allí hecho prisionero; durante este tiempo su mujer defendió la fortaleza fronteriza de Salebrin contra los escoceses invasores, hasta que Eduardo acudió en su auxilio. Eduardo se enamoró de la condesa, pero ésta se resistió a su cortejo y el rey interrumpió su estancia en el castillo de la condesa; más tarde, empero, volvió a verla de nuevo y la deshonró. Zanfliet (s. xv) añadió como continuación que la condesa confesó al marido su deshonra al regresar éste a casa, y que éste, desesperado, después de haber pedido explicaciones al rey, partió para la guerra de España. La que tuvo mayor importancia para la divulgación del argumento, fue la *Crónica* de Froissart (h. 1400), quien cambió aquel final tan oneroso para el rey: al regreso del conde, Eduardo organizó en Londres grandes festejos para honrar a la condesa, pero ésta le había hecho saber, sin decir nada a su marido de las solicitudes del rey, que estaba dispuesta a defender su honra. La pasión del rey se transformó al parecer en una relación amistosa, que se mantuvo también después de la muerte del vasallo siempre fiel. Después de divulgarse el argumento de Salisbury, la leyenda unió también la creación de la Orden de la Jarretera con el amor de Eduardo por la condesa (Polydorius Vergilius, *Anglica historia*, hacia 1550): la dama amada por el rey pierde su liga durante el baile, el rey se agacha a cogerla, y para impedir la burla de los que le rodean se la coloca en su propia pierna diciendo: «Honni soit qui mal y pense», fundando después una Orden con esta divisa.

La historia de la pasión ilícita del rey, que ya en las crónicas tuvo dos finales —el de la pasión satisfecha por la fuerza y el de la renuncia—, fue dotada por la literatura de un final conciliador, que predomina en la historia del argumento y se halla también en las primeras adaptaciones literarias. M. Bandello, en su cuento incluido en el tomo II de sus *Novelle* (1554), sigue en principio totalmente a Froissart, pero trata el episodio del castillo escocés como

una especie de prólogo y desarrolla después libremente la parte principal que transcurre en Londres: Eduardo es ya viudo, y el conde de Salisbury muere poco después de su regreso de Francia. La condesa vive con sus padres en Londres y está expuesta al tenaz cortejo del rey. El padre de la condesa promete al rey su ayuda, aun antes de que éste le haya expuesto la meta de sus aspiraciones. Comprometido por su palabra, el padre intenta convencer a la hija, pero ésta se niega. Entonces el rey se dirige a la madre, amenazando a la familia con caer en desgracia. Finalmente la condesa se dirige, en cumplimiento de sus deseos, al palacio del rey, pero una vez allí le ruega que o bien le deje su honra o le quite la vida, pues está dispuesta a matarse ella misma con su propio puñal si el rey no accede. Conmovero por tanta firmeza, el rey convierte a la condesa en su mujer legítima. De este modo el problema ha sufrido el cambio de un conflicto de fidelidad a un conflicto de honor.

Este cuento, muy difundido primero en Francia por la traducción de Boaiustauu/Belleforest (*Histoires tragiques*, 1559) y más tarde en Inglaterra por Painter (*Palace of Pleasure*, 1566-1567), fue adaptado muy pronto al drama en las literaturas románicas y germánicas. Las dramatizaciones francesas más antiguas (R. Flacé, *Elips*, *Comtesse des Salbery en Angleterre*, 1579; C. de la Gambe, alias Châteaueuvieux, *Edouard, Roi d'Angleterre*, 1580) se han perdido. El drama académico alemán de Ph. Waimar *Elisa, Komödie von Eduardo dem Dritten in Engellandt und der Fraw Elisen* (1591), y la *Comedia vom König Edwarto...* de J. Ayren (h. 1600) siguieron estrechamente a Bandello. En Inglaterra, la balada anónima, atribuida frecuentemente a Th. Deloney, *Of King Edward the Third and the Fair Countess of Salisbury, setting forth her Constancy and Endless Glory* (fin. s. xvi; adaptación alemana de E. Rau, 1893) y también el drama pseudoshakespeariano *The Raigne of King Edward the Third* (1596; trad. alemana de L. Tieck, 1836) siguieron totalmente la versión de la novela corta de Painter, pero haciendo que el rey renunciase finalmente. El drama une —siguiendo probablemente a dos modelos más antiguos— el episodio de Salisbury de los dos primeros actos, en los que se expone la capacidad del rey para sus grandes misiones, con las victoriosas hazañas guerreras del mismo en los tres actos siguientes. M. Drayton colocó a la

pareja de enamorados entre los autores de cartas de sus heroidas (*England's Heroical Epistles*, 1595/1597), pero confundiendo al rey Eduardo III con su hijo, el «Príncipe Negro»; limitó el argumento al episodio escocés, haciéndolo terminar en el matrimonio celebrado después de la muerte del conde.

En el drama del Barroco y del Clasicismo, el argumento conservó su popularidad debido a su conflicto entre el honor y la pasión. La comedia de gran colorido, ampliada con la intervención de una segunda pareja de enamorados, de Calderón *Amor, honor y poder* (1633), acaba con la escena del puñal de Banello, seguida de la boda. La Calprenède (*Edouard Roi d'Angleterre*, 1639) volvió al otro complejo argumental sobre Eduardo introduciendo como enemigos del matrimonio proyectado con Elisa, a la pareja Isabel-Mortimer. El holandés A. Karels van Zjerméz (*Eduard, anders Stantvastige Weduwe*, 1660) siguió a la Calprenède. L. de Gresset (*Edouard III*, 1740) conservó tanto las honradas intenciones del rey como la intriga de una pareja enemiga, pero reduciendo el conflicto espiritual de la condesa cortejada a la contradicción de sus sentimientos con la ley, que prohíbe el matrimonio desigual, e hizo que muriese envenenada por su rival. En la novela galante de D'Argences *Relation de l'Ordre de la Jarretière* (1682), la fundación de la Orden de la Jarretera se halla en el centro de la acción. La condesa ha perdido su carácter heroico y se ha convertido en una belleza que coquetea con el rey, pero también con otros amantes, pero que al final convence al rey para que renuncie a destruir su honra. La renuncia del rey en favor de otro, que aquí es un admirador seriamente amado, es también el final de la comedia, escrita en torno a la famosa Orden, del español F. A. de Bances Candamo (*La Jarretera de Inglaterra, o cuál es el mayor aprecio del descuido de una dama*, 1722). En la novela de H. de Juvénel (*Edouard, Histoire d'Angleterre*, 1696) la antigua fábula queda totalmente destruida, convirtiéndose el cortejo del rey, que renuncia fácilmente, en un corto episodio al lado de las trágicas relaciones amorosas de la condesa con el conde de Artois; incluso ha llegado a escribirse una historia de amor de la solicitada condesa prescindiendo totalmente de la figura del rey (H. Hartson, *The Countess of Salisbury*, 1765).

El siglo XIX volvió a la solución trágica. A. Dumas (*La Comtesse de Salisbury*, novela, 1839) incorporó el motivo de la deshonra, transmitido por Le Bel y Zanfllet, pero sublimando su efecto por medio de una reconciliación sentimental de la condesa, que se suicida, con el rey, y también del conde con el rey moribundo, a su regreso al cabo de treinta años. Una tragedia de A. Hagen que sigue al drama pseudoshakespeareano (*Eduard III.*, 1879) hizo que la indecisión de la condesa entre el esposo y el rey quedase resuelta matándose ella misma con un puñal.

G. Liebau, *König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury*, 1900; el mismo, *König Eduard III. von England im Lichte europäischer Poesie*, 1901; R. M. Smith, *Froissart and the English Chronicle Play*, New York, 1915.

**Eginardo y Emma.**—Entre las historias de amor que, según Eginardo, se atribuyen a la vida alegre de las hijas de \*Carlomagno, la más conocida es la de Eginardo mismo y la hija del emperador, Emma. El núcleo histórico debió de estar formado por las relaciones amorosas de la hija de Carlomagno, Berta, con el amigo de Eginardo, Angilberto. El nombre de Angilberto fue sustituido por el más importante de Eginardo y el de Berta por el de la esposa de Eginardo, Emma, que con ello se convirtió en hija del emperador. En la versión más antigua, el *Chronicon Laurishamense* (fin. s. XII), la fábula está ya totalmente desarrollada. Eginardo se atreve por primera vez a acudir de noche a la cámara de la joven. Cuando por la mañana quiere dejarla, una densa capa de nieve le impide marcharse sin dejar huellas. Emma se decide a llevarle a sus espaldas hasta las proximidades de su casa, ya que sus propias huellas no levantarán sospechas. Casualmente el emperador es testigo del suceso, pero guarda silencio hasta que en una asamblea de sus fieles plantea la cuestión. El emperador resuelve las diferencias de criterios, decidiendo no aumentar aún más la deshonra, sino hacer que los dos amantes se casen. En la versión de Seligenstadt, el emperador repudia a la pareja y les encuentra años más tarde en situación lamentable durante una cacería, reconociendo a su hija por el plato favorito que ésta le prepara.

La leyenda no fue recogida en Francia, pero ya en los siglos XI-XII penetró en España y Portugal, donde continuó viviendo en los romances de Gerineldo y Eginardo.

El motivo de la nieve (que aparece ya en los escritos de William of Malmesbury en relación con la hermana del emperador Enrique III) tuvo que ser suprimido en España y con ello el motivo del descubrimiento se hizo más burdo: el padre descubre a la pareja de amantes en la habitación de la hija. Emma se convirtió en una infanta que había seducido al paje Gerineldo. El argumento trasladado de España a Italia se agrupó aquí totalmente alrededor de la escena de amor y descubrimiento, convertida ya en obscena y que generalmente sucede en un jardín. El mismo tema tratado por los poemas aparecidos bajo el título *La Lusignacca* fue repetido después por la poesía en alto alemán medio *Diu nahtigal*, y por un cuento de Boccaccio (5. giornata, 4). Boccaccio se convirtió en la fuente de la historia de Jörg Wickram «Von einer Gräfin, die einem jungen Edelmann ungewarneter Sach vermählet ward» (*Rollwagenbüchlein*, 1555), de la historia en verso de Vergier *Le Rossignol* (1778) y del cuento de Giambattista Casti *Il Rusignuolo* (1829).

Mientras que en los países del sur el argumento se desarrolló sin interrupción hasta llegar a Boccaccio, aunque muy libremente, en Alemania no volvió a aparecer de nuevo hasta los humanistas que conectaron directamente con la fuente lorschiana. F. H. Flayder intentó adaptar el argumento de escasas posibilidades dramáticas y teatrales a un drama académico (*Imma portatrix*, 1625) acompañándolo de una acción amorosa burlesca paralela. Casi al mismo tiempo el holandés Caspar Barlaeus adaptó el argumento a un poema épico (*Virgo androphoros*), utilizando el motivo tomado de la historia amorosa de \*Abelardo y Eloísa y conservado por muchos adaptadores posteriores, según el cual Eginardo daba a Emma clases de caligrafía; la versión de Barlaeus fue traducida al holandés por Jacob Cats (1700) y refundida en una novela alemana por Magnus Daniel Omeis (1680). Un resumen de la versión lorschiana hecho por Zingref indujo a Hofmannswaldau a incorporar a la pareja de enamorados a los responsables de sus *Heldenbriefe* (1673), convirtiéndose éstas, a su vez, en fuente de la ópera *Die lasttragende Liebe* (1728) de C. H. Wend y Telemann. En todas estas adaptaciones es Emma la parte activa, y lo atrevimiento del argumento lo que motivó la frivolidad de muchos de los poemas del siglo XVIII (J. de Grécourt, 1762; G. K. Pfeffel, 1776; A. F. E. Langbein).

En la época moderna la iniciativa ha partido de la transmisión del texto lorschiano hecha por H. P. Sturz (1776): dentro de la línea de las novelas y dramas caballerescos, al final del siglo XVIII se impuso la tendencia de ennoblecer el argumento, es decir, de purificar a los amantes, lo que naturalmente removía el núcleo del asunto. Esta tendencia la hallamos ya en la versión novelesca, hinchada por las intrigas y las confusiones, de Benedikte Naubert (1785) y en la comedia de caballería de E. Kratter (1799), que convertían a Witikundo en rival de Eginardo. Los dramas de Fouqué (1811) y H. Seidel (1837) intentaron la sublimación hasta lo heroico. El intento de construir un nimbo de pureza dio un fondo elegíaco-soñador a los poemas de los románticos franceses (Ch.-H. Millevoye, 1835; A. de Vigny, *La neige*, 1831), al que se adhirieron también poemas (Müller v. Königswinter, 1851) y epopeyas alemanes (E. Ziehen, 1860) y el *Tales of a Wayside Inn* (1884) de Longfellow.

En una narración de F. Dahn (*Einhard und Emma*, 1900) pierde el argumento todos los encantos: la finalidad del encuentro no es una noche de amor, sino un cambio de impresiones a causa del casamiento inminente de Emma; eso es lo que lleva a ésta al cuarto del amado; él, a su vez, cuando ella se marcha, quiere cogerla en brazos para que no pise la nieve, pero como debe evitar el tocarla, lo que hace es ir delante para que Emma camine sobre sus pisadas. Hay una reconciliación con Carlomagno, debido a que su esposa \*Hildegarda amenaza con encerrarse en un monasterio, aduciendo que ella también —con intenciones menos inocentes— había visitado en secreto a Carlomagno antes de casarse con él.

Los pocos seguidores de la versión de Seligenstadt concentraron el argumento en el idilio campesino de los desterrados y la escena de reencuentro (H. v. Chézy, drama, 1817; O. F. Gruppe, epopeya, 1850; G. M. Schuler, romances, 1865/1866). La ópera cómica de Scribe/Delavigne (*La neige ou le nouvel Eginhard*, 1823, música de Auber) utilizó el título simbólicamente para una acción moderna.

H. May, *Die Behandlung der Sage von Eginhard und Emma*, 1900.

Egisto. Ver Agamenón, Atreo y Tiestes, Casandra, Orestes.

Electra. Ver Agamenón, Ifigenia, Orestes.

**Elfrida de Inglaterra.**—En la *Gesta regum Anglorum* (prim. mit. del s. XII), William of Malmesbury narra que el rey Edgar (s. X) tuvo noticia de la belleza de Elfrida, la hija del conde de Devonshire, y rogó a su amigo Etelwoldo que la pidiese para él, si veía confirmada la fama de su belleza; Etelwoldo se enamoró de Elfrida y comunicó al rey que era insignificante, pidiéndole permiso para casarse con ella por sus riquezas. La mantuvo escondida en la soledad del campo, pero el rey se enteró del engaño e hizo que Etelwoldo le invitara a cazar en sus tierras. Etelwoldo confesó el engaño a su mujer, rogándole que ocultase su belleza bajo un disfraz. Pero ella, por el contrario, lo que hizo fue adornarse y conquistar al rey. Edgar apuñaló a Etelwoldo en el bosque de Harewode y se casó con Elfrida. Ella mandó levantar un monasterio en el lugar del crimen, en el que más tarde, al quedarse viuda, purgó su culpa.

Este argumento, en cuyo desarrollo parece tentadora la transformación de Elfrida con las dos emocionantes escenas de la confesión de Etelwoldo y el primer encuentro de Elfrida con el rey, se convirtió en dominio exclusivo del drama, a pesar de que las adaptaciones dramáticas se estrecharon continuamente en la realización del final. Como el argumento parece exigir la técnica analítica, casi todos los adaptadores desarrollaron el engaño de Etelwoldo desde una época posterior, y con ello acortaron tanto la exposición, que la acción hasta la muerte de Etelwoldo o el segundo matrimonio y subida al trono de Elfrida, con que acaban la mayoría de los dramas, resulta algo precipitada. Se ha evitado la continuación de la acción y la exposición de la verdadera tragedia de Elfrida, de su conversión y arrepentimiento, porque de este modo se añadiría un final amortiguado y de lenta resolución a la curva rápidamente ascendente de la acción. Por ello fue necesario hacer visible también en el final el desarrollo futuro.

Lope de Vega, en *La hermosa Alfrida*, trasladó la acción a Alemania y amontonó un final abarrotado de ataques de locura y de casos de muerte: el rey después del descubrimiento se lleva consigo a la bien dispuesta Alfrida; a causa de esto el esposo Godofre se vuelve loco y se presenta en la corte con dos hijos; Alfrida intercede por él, pero entonces Godofre muere de un ataque de emoción. En Inglaterra la historia del casamiento infiel apareció ya en el

drama anónimo *A Knack to Know a Knave* (1592). Aaron Hill escribió *Elfrid or the fair Inconstant* (1710), cuya readaptación hecha por él mismo (*Aethelwold*, 1731) sirvió de base para el drama de J. Mason (1752): aquí Elfrida permanece fiel a Etelwoldo en contra de la tradición, y se niega a seguir al rey; Etelwoldo, cuyo fraude ha sido descubierto por un rival, busca, a causa de sus remordimientos, la muerte en un duelo con el rey.

En Alemania el argumento se conoció por la *History of Great Britain* de Hume (1754, trad. alem., 1767). Pero la situación sentimental de los personajes en F. J. Bertuch (drama, 1773) continúa en la línea de Mason: Etelwoldo, cansado de la vida encuentra la muerte en un duelo, Elfrida se clava un puñal junto a su cadáver, el veleidoso rey queda cargado de culpa. M. Klinger (1782) del grupo del «Sturm und Drang» fue el primero en descubrir el problema dentro del carácter quebrantado de la mujer, que por vanidad y aburrimiento se vuelve hacia el rey, quien hace matar a Etelwoldo delante de sus hombres. Una motivación parecida del hecho parecen haber pretendido los planes de Schiller. Schiller vio lo trágico no en Elfrida, sino en Etelwoldo. Tras algunas dramatizaciones de escasa importancia, basadas en parte en Klinger y Schiller, y en parte en la novela (1778) rica en material y en intrigas de Benedikte Naubert (*Bilderdijk*, 1808; F. W. Ziegler, *Die Macht der Liebe*, 1817; E. Smits, *Elfride ou la vengeance*, 1828; H. Marggraff, 1841), la obra de P. Heyse (1877) volvió a dar al argumento cierta continuación de desarrollo. Heyse diferenció el trastorno sentimental de Elfrida, que en principio se mostró dispuesta a ocultarse bajo un disfraz, pero que más tarde, excitada por el desprecio del rey, se quita la máscara y se entrega al rey sin reservas. Resulta interesante que Heyse continuase la acción más allá del límite impuesto hasta ahora por los adaptadores anteriores: Etelwoldo solamente es desterrado, regresa, y él y la reina arrepentida se encuentran de nuevo. Cuando los hombres se preparan al duelo, Elfrida dirige hacia sí el arma mortífera. A pesar de que con esta continuación Heyse estaba de acuerdo con la tendencia del argumento hacia la inclusión del destino futuro de la reina, la vida y reaparición de Etelwoldo parecen sólo alargar el argumento, pero no aligerarlo. Los ensayos posteriores a Heyse no aportaron

nuevos puntos de vista (A. Schröter, 1900; E. v. Malkovski, *Ethelwold*, 1908).

E. Schmidt, «Elfride-Dramen» (en Schmidt, *Charakteristiken*, I), 1902.

**Eloísa.** Ver Abelardo y Eloísa.

**Emma.** Ver Eginardo y Emma.

**Endimión.**—El mito de Endimión, documentado ya en el *Eeas* de Hesíodo, no encontró en la Antigüedad ninguna versión poética definitiva y sus rasgos no se encuentran en una fábula fija. Endimión es un hermoso pastor que apacienta sus ovejas en el monte Latmos. Zeus lo coloca entre los dioses, pero cuando siente inclinación por Hera, es engañado por una nube en figura de la diosa y desterrado del cielo. Ruega a Zeus le conceda la gracia de un sueño eterno; del durmiente se enamora luego Selene o Artemisa, que se inclina hacia él y le besa; más tarde Endimión es colocado por ella o por Zeus entre las estrellas. En los *Diálogos de los dioses* de Luciano, Selene teje un velo para protegerle, o para que no sienta su caricia. Los intérpretes racionalistas vieron en Endimión al primer astrónomo que investigaba las causas de las fases lunares. El «sueño de Endimión» se convirtió en frase hecha.

Este argumento, delicado y de perfiles borrosos, ha sido utilizado en la literatura occidental como motivo variado e interpretado de muy diversos modos. Sólo podía ser ampliado más allá de su dimensión original, estática y primaria, con la inclusión de elementos extraños. Su utilización en la lírica se extiende desde el Renacimiento hasta nuestros días, alcanzando su mayor desarrollo en Inglaterra, mientras que en Alemania, debido probablemente al hecho de que la palabra *Mond* (luna) es de género masculino y esto dificultaba la idea de las relaciones amorosas, ha tenido escaso éxito. Como motivo de la lírica del rayo de luna aparece continuamente la escena, clásica dentro del argumento, de la diosa lunar inclinándose sobre el durmiente para besarle (Th. Howell, *Laemi*, h. 1567; Sir William Alexander, *Aurora*, 1604; J. Fletcher, en *The Faithful Shepherdess*, 1610; Th. Moore, *Bright Moon*; W. Wordsworth, *Evening Voluntaries*, 1846; R. Garnett, 1893; Th. B. Read, 1894). La situación se agiliza cuando Endimión no duerme o se despierta y, predestinado por su destino a ser utilizado en

la literatura bucólica, se convierte por su parte en amante fogoso y anhelante (Ph. Ayres, *Endymion and Diana*, s. XVII; St. Brooke, 1889). Teniendo en cuenta que la actividad de la diosa era contraria al papel generalmente atribuido a Diana de diosa casta, se cambió con frecuencia la situación y el amado se convirtió en amante despreciado. Ya Benedetto Gareth (*Libro di Sonetti et Canzoni di Cariteo intitolato Endimione*, 1506) comparaba a su esquivada amada con Luna y a sí mismo con un Endimión que adoraba desde lejos. Desde entonces el argumento ha sido interpretado continuamente en un sentido platónico extraño al mismo. G. Chapmann (*Hymnus in Cynthia*, 1594) trata de relaciones puramente espirituales, pues Endimión se limita a aprender de la diosa los secretos de la astrología. Todavía Matthew Arnold (*To Marguerite*) vio algo parecido en el mito, pues comparó la vergüenza del desilusionado amante con la de Luna al sentirse atacada por pasiones humanas.

Las tendencias platónicas caracterizan también el primer ensayo de ampliación de la fábula del drama de J. Lyly (1591): la diosa se mantiene fría ante la adoración de Endimión, pero su celosa rival, Telus, es la causante del sueño mágico de Endimión, del que no despierta hasta recibir un beso de la diosa. Cintia no sólo encarnaba el amor celestial, sino que simbolizaba también a la reina Isabel, que acostumbraba a ser llamada Cintia o Diana en los homenajes. Prescindiendo de la tendencia platónica, Th. d'Urfey (*Cynthia and Endimion or The Loves of the Deities*, ópera, 1697) continuó desarrollando la misma estructura argumental de Lyly: el amor de Cintia y Endimión es molestado por la intriga celosa de Siringe; el beso de Cintia redime a Endimión del efecto del veneno y es trasladado junto a los dioses. Todavía en la comedia bucólica en cinco actos de Fontenelle (1764) aparece el motivo de las rivales celosas, volviendo a recoger además ideas platónicas en la inútil lucha de la pareja contra la pasión. También el primer adaptador épico del argumento, M. Drayton (*Endimion and Phoebe*, 1595), continuó esta línea: Endimión, que venera a Febe, es visitado por ésta en la figura de una ninfa y no la reconoce. Sólo cuando ya ha abandonado al que la rechaza descontento, se despierta su amor. Sigue la escena tradicional en la que la diosa besa al durmiente, manifestándole al despertar su verdadera personalidad; no es el placer

carnal lo que la impulsa, sino el deseo de premiar su veneración. En una adaptación posterior (*The Man in the Moon*, 1606), Drayton suprimió casi totalmente la historia de amor y situó como Chapman a la pareja en una relación científica. Por el contrario el francés Jean Ogier de Gombauld en su novela *L'Endimion* (1624) intentó imitar novelas clásicas tardías y amplió la acción con aventuras —claro que las aventuras son sólo sueños, soñados por Endimión en su cueva del monte Latmos. El poema épico de J. Keats (1818) convirtió al héroe en viajero universal no sólo en los sueños, sino también en la realidad, y reforzó el disfraz de la diosa, ideado por Dryton, con un doblamiento de su persona en su figura divina y en la humana de una «Indian maid». Después de haberse resistido Endimión a la visitante humana durante largo tiempo, tras ser vencido finalmente por su belleza, ésta se transforma en diosa.

Las neointerpretaciones caprichosas del mito en el siglo XIX acentuaron el tema de la soledad tanto del pastor, que muere al recibir el beso de la diosa (L. Morris, «*Endymion*», en *The Epic of Hades*, 1876-1877), como de la diosa, que anhela ser amada (R. Buchanan, *Selene the Moon*, 1863; St. Phillips, 1898; L. E. Landon, *The Awakening of Endymion*). E. Dowson pudo llenar con este tema una obra en un acto (*The Pierrot of the Minute*, 1897): el solitario Pierrot, anhelante de amor, es besado en sueños por la Joven de la Luna y encuentra en este momento la plenitud de su vida. El nombre del joven griego tiene valor exclusivamente simbólico como título de una novela de viajes de V. v. Heidenstam (1889).

El carácter estático y lírico del argumento dio lugar a unas 35 obras de tipo operístico (Nothnagel/R. Keiser, *Der gedemüthigte Endymion*, 1700; P. Metastasio/N. Jomelli, *Endimione ovvero Il Trionfo d'Amore*, 1759; M. Haydn, 1770; N. Piccini, *Diana et Endymion*, 1784). La obra a la que más veces se le ha puesto música ha sido a *L'Endimione* de Metastasio (1729). La popularidad del argumento dio lugar a tratamientos paródicos (W. E. Aytoun, *Endymion or a Family Party of Olympus*, 1842; W. Brough, *Endymion or the Naughty Boy who cried for the Moon*, 1860), entre las que destaca la narración ingeniosamente frívola de Ch. M. Wieland *Diana und Endymion* (1762).

E. S. Le Comte, *Endymion in England*, New York, 1944; F. W. Riedel, «Alessandro Poglietti's Oper *Endimione*» (en *Festschrift Hans Engel*), 1964.

Eneas. Ver Dido.

**Enrique I de Alemania.** — El primer rey alemán del linaje de los Ludolfinger, Enrique I (876-936), que fue elegido a propuesta de su predecesor y enemigo Conrado I, tiene su importancia histórica en el fortalecimiento del poder real frente al de los principados, es decir, en la «unificación» del imperio, y en la primera derrota de los húngaros en el Unstrut en 933, preparada con la construcción de fortalezas-refugio en la frontera oriental del imperio y con especial instrucción de su caballería.

Aparte de las leyendas locales de la región del Harz, muy pocos y poco importantes rasgos legendarios quedaron prendidos a su figura. El sobrenombre de «auceps», es decir, cazador de pájaros, pajarero, mencionado por una fuente del siglo XII, fue ampliado por escritores posteriores con el episodio de que Enrique había sido sorprendido por el mensajero portador de su elección para rey en el puesto de pajarero. El poema de J. N. Vogl «El señor Enrique está en el puesto de pajarero...», con la música que le puso de Loewe, ha sido probablemente la adaptación más penetrante del argumento enriqueiano. La *Böhmische Chronik* de Hajek von Libotschan (1541) transmite, en cierto modo como explicación de la guerra de Enrique contra Bohemia, la leyenda, de que la hija de Enrique, Elena, había sido raptada y llevada a Bohemia por un hombre de clase inferior, y que habían vivido aislados en un castillo durante muchos años; Enrique, perdido durante una cacería, se refugia en el castillo, reconoce a su hija y regresa a liberarla con un ejército; la amenaza de Elena de morir con el amado logra por fin la reconciliación. La Edad Media tardía no sólo vio en Enrique al fundador de ciudades, sino también, a partir del *Anfang, Ursprung und Herkommen des Turniers in Teutscher Nation* de G. Rükner (1532), al creador de la modalidad alemana del torneo (poema de Hans Sachs, 1541). También la leyenda de la traslación al interior de una montaña se ha atribuido a Enrique además de a \*Carlo-magno, \*Federico I Barbarroja y \*Federico II.

La labor histórica de Enrique, que ya los cronistas medievales admiraban, más que en su lucha contra los húngaros, en la actividad constructiva pacífica, es tan poco apropiada para el argumento literario como la prudencia, inteligencia y frialdad calcula-

dora de Enrique. El poema de loa parece ser la forma literaria más apropiada al argumento, y loas son las adaptaciones épicas que celebraban a Enrique como vencedor de los húngaros y libertador de la Cristianidad. En el *Lohengrin* (1283/1290) el poder y la grandeza de Enrique como vencedor de infieles llegan a su cima gracias a la ayuda sobrenatural de Lohengrin (\*Caballero del Cisne); J. Vogel, sugestionado por la guerra de los Treinta Años, le alabó en *Die ungarische Schlacht* (1626) como defensor de la fe; y en el mismo sentido lo interpretan Klopstock y Ch. O. Barón von Schönaich en su *Heinrich der Vogler oder die gedämpften Hunnen* (1757).

Menos apropiado aún que para la épica es este argumento para la dramática; pues incluso la lucha de Enrique con los húngaros, punto culminante de su vida, carece de toda dialéctica, y faltan también rasgos y escenas significativos. Por eso las primeras dramatizaciones se sirvieron menos del Enrique histórico que del legendario Pajarrero (J. U. v. König, opereta, 1718 y 1721) o de la figura igualmente legendaria de Elena: B. Lögler (*Kaiser Heinrich der Vogler*, 1815) dio forma a esta última leyenda al estilo del drama caballeresco sentimental; A. Klingemann (*Heinrich der Finkler*, 1817), al estilo de la tragedia de destino cargada de sentimentalismo, y Lenau proyectaba adaptarla al tema de los prejuicios de clases.

Bajo la impresión de las guerras de liberación, aparece el Enrique histórico como el ideal de libertador de su patria (F. Krug von Nidda, drama, 1818), convirtiéndose después, tras la adaptación científica de G. Waitz (1837), en el héroe de una serie de dramas históricos, que o bien fracasaron por su intento de abarcar la totalidad del reinado de Enrique en un solo drama (J. Mosen, 1835; H. v. Gumppenberg, 1904), o intentaron sustituir la falta de dramatismo con énfasis nacional (F. Dahn, *Deutsche Treue*, 1875). E. von Wildenbruch presenta como conflicto dramático el amor de Enrique por Hateburg, al que renunció por su misión política (*Der deutsche König*, 1908). Sus relaciones con Hateburg y la lucha con el hijo, Thankmar, nacido de esta unión, fue tratada también por la novela histórica de F. Palmié (*Hatheburg*, 1883). Las tensiones entre Enrique y su hijo Otón, que aparecen en la mayoría de las adaptaciones del argumento son el tema principal del

drama de W. G. Klucke *Alja und der Deutsche* (1938).

H. Rauschnig, *Heinrich I. in der dt. Literatur*, tesis, Bratislava, 1920.

**Enrique II de Inglaterra.** Ver Rosamunda (La bella), Tomás Becket.

**Enrique IV de Alemania.**—La vida del emperador Enrique IV (1050-1106), de la casa de los Salios, es rica en tensiones internas y luchas externas. Tras la temprana muerte del padre, se hizo, bajo el cuidado de educadores opuestos y no siempre responsables, un monarca voluntarioso, tenaz, desconfiado y astuto, pero consciente de su misión, que fortaleció su poder, de momento, con la derrota de los sajones rebeldes, oponiéndose más tarde en la Guerra de las Investiduras a las exigencias del Papa. Supo librarse de la excomunión, que aprovecharon los príncipes alemanes para levantarse contra él, con su marcha de penitente hacia Canossa y su reconciliación externa con Gregorio VII, para, una vez sometidos los príncipes, dedicarse con nuevo ímpetu a su misión italiana. Durante una nueva marcha contra Roma se le rebelaron sus propios hijos, los cuales siguieron suertes muy dispares, pues, mientras Conrado muere, Enrique hace prisionero a su padre y le obliga a abdicar; y aunque el emperador consigue huir, muere poco después en Lieja.

La figura y la vida de Enrique IV carecen de rasgos brillantes y simpáticos, y por otro lado también de rasgos demoníacos, de los que la literatura popular gusta de apoderarse; no hay ninguna leyenda ligada a su persona. Solamente el monje Lampert en los *Hersfelder Annalen* transmite el rasgo poético de que Enrique había permanecido tres días y tres noches descalzo en el frío invernal ante el castillo de Canosa antes de ser recibido por Gregorio VII. El carácter trágico y político de la figura que encierra este argumento no pudieron ser aprovechados hasta épocas abiertas a problemas político-filosóficos. El aspecto tendencioso del argumento, que aparece ya en las fuentes, hizo que se convirtiera en espejo de las distintas corrientes políticas de cada época, lo que le impidió realizarse en una obra literaria de verdadera altura. La totalidad de la vida sólo era abaricable en la amplitud de la novela; el cuento, y sobre todo el drama, se limitaron



a incorporar algunos elementos del material tan rico en situaciones dramáticas.

En la época de la Ilustración, los dramas de J. J. Bodmer (1768) y J. G. Dyk (*Roms Bannstrahl im 11. Jahrhundert*, 1788) utilizan el argumento para exponer la necesidad de separación de Estado e Iglesia, pero acentuando más la disputa entre el padre y el hijo que la disputa con el Papa; el hijo triunfa, porque en la lucha con la Iglesia es un político más realista. El conflicto entre el padre y el hijo se halla también en el centro del drama caballeresco de F. J. Conde v. Soden (1787), que pretendía ofrecer la «imagen de un padre desgraciado, de un hijo desnaturalizado». El Romanticismo (F. Barón v. Maltzahn, 1826) y la época de la joven Alemania (F. W. Rogge, 1839; H. Marggraff, 1841; H. Koester, 1844) con su predilección por la idea imperialista medieval, si bien trasladaron en sus dramatizaciones el polo espiritual hacia el nacionalismo, en cambio dejaron el punto de gravedad de la acción en el problema generacional, apoyado además por la actualidad de las desavenencias entre Federico Guillermo III y Federico Guillermo IV; en la trilogía de Koester, el Papa Gregorio ni siquiera aparece en escena.

Con la creciente toma de conciencia de los liberales y, más tarde, de los partidarios de Bismarck contra el clericalismo y el ultramontanismo, los hechos de Canossa pasaron a ser el centro de la acción. Las tendencias anticlericales se unieron ya en F. Rückert (drama, 1844) con los nacionalistas, Gregorio se convirtió en la encarnación del archienemigo, la peregrinación a Canossa se sintió como una terrible humillación. Resulta característica de este criterio la original modificación de los hechos históricos en un drama anónimo (*Kaiser Heinrich IV.*, 1844): Enrique regresa de Canossa sin que le haya sido levantada la excomunión, y sus soldados destruyen la fortaleza —«a la que aún después de muchos siglos nadie hubiese contemplado sin recordar la vergüenza de Enrique». El ángulo visual católico tiene su expresión más fuerte en la novela en tres tomos de K. v. Bolanden *Canossa* (1872). F. v. Saar (drama en dos partes, 1865 y 1867) justificó la aparente debilidad política de Enrique con su carácter sensible y pasivo. Como gran hazaña política y triunfo secreto apareció la peregrinación a Canossa por primera vez en el *Gregor VII.* de F. Helbig (drama, 1878) y con mayor efecto más tarde en la tragedia

doble, por lo demás insuficiente psicológicamente, *Heinrich und Heinrichs Geschlecht* de E. v. Wildenbruch (1896). Lograron una interpretación verdaderamente dramática, repartiendo luz y sombra entre los dos grandes enemigos, P. Ernst (*Canossa*, drama, 1906), que quiso demostrar la lucha del hombre por el cumplimiento de la ley natural, y E. G. Kolbenheyer (*Gregor und Heinrich*, drama, 1934), que enfrentó a ambas figuras históricas como generosos y espiritualizados portadores, uno, de la idea imperial y, el otro, de la idea del Estado divino. Para L. Pirandello (*Enrico IV*, tragedia, 1922), la figura del emperador no es más que un punto de partida para montar una gran mascarada, que empieza como fiesta de carnaval, luego sigue como fantasía de uno que se vuelve loco tras un caída de caballo, y termina como consciente desfile psíquico de máscaras del mismo personaje, una vez recuperada la razón.

R. Kolarczyk, *Kaiser Heinrich IV. im deutschen Drama*, tesis, Bratislava, 1933.

**Enrique IV de Francia.**— Enrique de Navarra (1553-1610), a quien en 1589 correspondió la corona francesa y que, fuertemente presionado por sus enemigos de Francia y de España, para asegurarse su pretensión al trono se pasó al catolicismo en 1593, convirtiéndose de jefe de los hugonotes en protector de su libertad religiosa, así como en renovador de la economía y la política de Francia, hasta que fue alcanzado por el puñal de un fanático, ha pasado a la conciencia general como soberano ideal de Francia, benévolo y con sentido social, que deseaba para todos sus súbditos un pollo en la sopa. En la literatura se ha formado una tradición argumental, basada sobre todo en el papel que desempeña en la Noche de San Bartolomé, que le hace aparecer vacilante y dependiente de la lucha de poderes entre los partidos. De su vida posterior, políticamente más importante, la literatura ha extraído generalmente episodios, que por un lado demuestran su actuación como gobernante tolerante y generoso, y por otro narran sus relaciones con las mujeres, sus dos esposas Margarita de Valois y María de Medici, así como numerosas amantes.

Estos dos temas, que marcan el rumbo de las adaptaciones literarias del argumento, aparecen ya en la primera obra, escrita en vida del rey, el drama doble de G. Chapman *The Conspiracy and Tragedy of Char-*

*les Duke of Byron* (1608), tema que también tenía intención de dramatizar Schiller. Chapman nos muestra la paciencia del rey con el súbdito infiel y presenta los enredos de las favoritas en la corte en una discusión entre María de Medici y la marquesa de Verneuil. Las relaciones de Enrique con la marquesa de Verneuil son el tema de una obra en clave *The Noble Spanish Soldier* (1631), cuya autoría se ha atribuido a Dekker, pero que probablemente fue escrita por S. Rowley. La promesa escrita de matrimonio hecha por el rey y que la favorita, de acuerdo con la verdad histórica, tiene aquí en su poder, es astutamente recuperada por el rey; recibe su castigo al tomar equivocadamente el veneno dispuesto por su esposa para la favorita.

Totalmente diferente de esta imagen negativa del rey es la que se formó en la Francia del siglo XVIII, y que en muchos rasgos ha seguido influyendo hasta en las adaptaciones más recientes. Bajo la influencia del ideal del monarca liberal y como imagen de contraste del gobierno absolutista y carente de resultados políticos de Luis XV, Enrique se convirtió en la encarnación del soberano del pueblo. La fijación estereotipada de su carácter tiene su origen en el poema épico de Voltaire *Henriade* (1723), que representa el sitio de París y la victoria militar y humana de Enrique sobre sus enemigos. Voltaire creía también en el efecto escénico de la figura de Enrique (prólogo de *Tancrède*, 1761) y lo incorporó al menos como personaje marginal a su comedia *Charlot ou la Comtesse de Givry* (1767). Su convicción se basaba probablemente en el éxito que había tenido la comedia de Ch. Collé *La partie de chasse de Henri IV* (originalmente, *Le roi et le meunier*, 1760): mostraba al rey, extraviado durante una cacería, como visitante jovial y bienhechor de una familia de labradores. Una heroída de Blin de Sainmore del año 1761, *Gabrielle d'Estrées à Henri IV*, permite observar el interés naciente por el argumento, que si bien de momento fue frenado por la actitud negativa del gobierno respecto al ensalzamiento de Enrique IV, en cambio se abrió paso rápidamente a partir de la subida al trono de Luis XVI, en el que se vio una especie de reincorporación del soberano del pueblo. Entre 1775 y 1782 se escribieron unas 15 dramatizaciones de todas clases, desde la tragedia hasta la pantomima. El benefactor del pueblo, que agradece el consejo y la

ayuda de sus súbditos, fue adaptado en numerosos episodios (F. de Rozoi, *Henry IV ou la bataille d'Ivry*, 1774; idem, *La Réduction de Paris*, 1775; idem, *La Clémence de Henry IV*, 1780; Clairval, *Henri IV à Saint-Germain*, 1779; Desfontaines de la Vallée, *La Réduction de Paris*, 1780; L.-S. Mercier, *La Destruction de la Ligue*, 1792). La conquista de París, en la que resultaba fácil demostrar los actos de clemencia, fue el tema tratado con mayor frecuencia siguiendo el ejemplo de Voltaire tanto por la tragedia (Bohaine-Dutheil, 1780) como por la ópera (Marquis Ducret, 1781). Pero en general el rey era el héroe de dramas y comedias, ya que su alegría y su jovialidad le hacían aparecer poco apropiado para la adaptación trágica. Actúa también mucho más como solucionador que como objeto de un conflicto. Sólo sus relaciones amorosas con la marquesa de Verneuil (A. S. Iraitlh, *Henri IV et la Marquise de Verneuil*, 1778) y con Gabrielle d'Estrées (L.-E.-B. de Sauvigny, *Gabrielle d'Estrées*, 1778), con quien quiso casarse en segundas nupcias, frustradas por su muerte, acaecida antes de ser disuelto el matrimonio con Margarita de Valois, se convirtieron en objeto de tragedia; en *Gabrielle d'Estrées*, la amante rechazada por razones políticas se suicida. Tras un nuevo período de suspenso por causas políticas, el argumento vuelve a cultivarse en los primeros años de la revolución en una serie de obras teatrales.

Los siglos XIX y XX limitaron en general su interés por Enrique IV a su desgraciado matrimonio con Margarita de Valois (A. Dumas, *La Reine Margot*, novela, 1845) y sus aventuras eróticas (E. H. v. Dedenroth, *Die Liebschaften Heinrichs von Navarra*, novela en 6 tomos, 1871; E. Granichstaedten, *Galante Könige*, comedia, 1887; O. E. Groh, *Die Favoritin*, comedia, 1956). El asesinato del rey fue tratado por P. Frischauer (*Ravallac, drama*, 1926); H. Mann descubrió de nuevo al político-social y lo celebró en novelas, imitando a Voltaire, como sensato dominador del fanatismo religioso (*Die Jugend des Königs Henri Quatre*, 1935; *Die Vollendung des Königs Henri Quatre*, 1938). H. P. Uhlenbusch repitió el tentador tema novelístico con mayor acentuación de lo episódico e intrigante (*Paris ist eine Messe wert y Sonntags ein Huhn im Topf*, 1954).

E. Koepfel, «Zur Quellenkunde des Stuart-Dramas. I. König Heinrich IV. von Frankreich im Spiegel der zeitgenössischen englischen Bühne» (*Archiv*

*für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 97), 1896; D. C. Brenner, «Henry IV on the French Stage in the XVIIIth Century» (*Publications of the Modern Language Association*, 46), 1931.

**Enrique V de Inglaterra.** Ver Falstaff.

**Enrique VIII.** Ver Ana Bolena.

**Enrique, El indigente.**— La leyenda del caballero Enrique de Aue, el cual por su vida mundana recibe de Dios el castigo de la lepra, rechaza el ofrecimiento de una joven labradora de ofrecer su sangre y su vida para curarle y con este sacrificio logra el perdón de Dios, recupera la salud y gana a la muchacha para esposa, aparece por primera vez en la literatura de forma acabada en la historia cortesana de Hartmann von Aue (h. 1200). Probablemente Hartmann utilizó como fuente un poema latino.

El argumento une el motivo mágico del poder de la sangre con el legendario de la salvación por la sustitución en el sacrificio. La primera parte de la acción demuestra, como la historia de \*Job, mencionada ya por Hartmann, la inestabilidad de la dicha; la segunda, la lenta transformación de un hombre desde la desesperación a la aceptación y, finalmente, a la renuncia. Tanto en la evolución de Enrique como en la de la muchacha existe un momento épico; la adaptación dramática tropieza con ciertas dificultades para hacer visibles la enfermedad y la curación.

Un impedimento decisivo para la aceptación del argumento en la literatura moderna fue, sin embargo, el cambio de ideología, el escepticismo del hombre moderno frente al milagro. Mientras se tomó el argumento como un cuento de hadas conmovedor de los tiempos antiguos, como lo hicieron en los primeros ensayos de revitalización y refundición K. Simrock (1830), A. v. Chamisso (1837), así como el inglés D. G. Rosetti (1846/1847) y la dramatización de K. L. Kannegiesser (1836), y se procedió más a referirlo que a adaptarlo, esta problemática no se hizo visible. Pero cuando se intentó dejar al desnudo el núcleo «totalmente humano» de la fábula, sin ver ya la enfermedad y la curación de Enrique como hecho de intervención divina, fundamentar patológicamente el sacrificio de la joven, explicar el milagro racionalmente o entenderlo simplemente como símbolo, no había otro remedio que atacar el contenido espi-

ritual, con lo cual el efecto se debilitaba o quedaba anulado.

H. W. Longfellow, que en *The Golden Legend* (1851) utilizó el argumento como marco para otros muchos argumentos y lo incorporó en una especie de drama épico, intentó rehuir las dificultades silenciando el carácter de la enfermedad de Enrique, haciéndola aparecer como una especie de enfermedad del espíritu e interrumpiendo la escena de la curación en el momento en que Enrique penetra en el despacho del médico para salvar a la joven. Las dramatizaciones alemanas de la segunda mitad del siglo XIX están con frecuencia influenciadas por Longfellow. En la ocultación de la enfermedad le siguió entre otros J. Weilen (*Heinrich von Aue*, 1874), quien para aumentar la tensión introdujo un hermano envidioso de Enrique y una lucha hereditaria. En la ópera de H. Pfitzner (1895, libreto de James Grun), el sacrificio de la joven fue motivado por locura religiosa. También en la escenificación moderna más conocida de G. Hauptmann (1902), la joven Ottegebe, que se halla en la edad de la pubertad, aparece con rasgos patológicos. Su disposición de entrega y su ascetismo religioso son elevados casi hasta la glorificación, mientras que Enrique nos es presentado a lo largo de los cuatro actos en sus diferentes situaciones desde que repentinamente es atacado por la enfermedad, hasta sentirse abandonado y casi enloquecido, y aparecer finalmente como creyente lleno de esperanza de salvación. La escena de la curación se refleja sólo en un sueño profético y en un informe posterior. La acción épica no ha sido transformada en dramática. Ricarda Huch intentó una resurrección épica con el desilusionante método con que más tarde Thomas Mann refundió el \*Gregorius de Hartmann. Narró la historia del modo en que hubiese ocurrido entre seres «normales»: aceptación del sacrificio, retorno del caballero junto a su esposa y su muerte posterior durante una Cruzada. Su acompañante empero, un monje santurrón, transmite todo a la posteridad en la forma en que gustan de escucharlo las gentes pías: como leyenda al estilo de Hartmann. De este modo el argumento con visión moderna pudo aparecer incluso como falsificación histórica.

H. Tardel, *Der arme Heinrich in der neueren Dichtung*, 1905; J. T. Krumpelmann, «Longfellow's Golden Legend and the Armer Heinrich Theme in the Modern German Literature» (*The*

*Journal of English and German Philology*, 25), 1926.

**Enrique el León.** Ver **Federico I Barba rroja.**

**Erico XIV.**—Erico XIV de Suecia (1533-1577), el hijo mayor de Gustavo Vasa, se vio metido poco después de su subida al trono en una lucha hereditaria con sus hermanastros más jóvenes, a los que el testamento del padre había adjudicado importantes territorios. La prisión de su hermano Juan, que se había casado contra la voluntad de Erico con la princesa polaca Catalina Jagellonika, y ciertos planes de reforma colocaron al rey en oposición también con la nobleza y le obligaron a apoyarse cada vez más en su canciller, el athenedizo Göran Persson. Por añadidura, empezó a mostrar síntomas de trastorno mental, por lo que varios miembros del noble linaje de Sture fueron muertos por la propia mano de Erico. Cuando más tarde se casó con Catalina (Karin) Månsdotter, hija de labradores, fue hecho prisionero por Juan, llevado a juicio, destronado y condenado a prisión perpetua (1568). Debido a las numerosas revueltas que siguieron para tratar de liberarle, su hermano y sucesor Juan lo envenenó en 1577 por decisión del consejo imperial.

Este argumento, que brilla con muchas facetas, en el que se funden los motivos de la lucha fratricida, de la lucha contra el poder de la nobleza, del matrimonio desigual, de la intriga cortesana y de la muerte del tirano, ofrece un rico material tanto a la lírica y a la épica como a la novela, al poder desarrollar un carácter tan ricamente dotado y equipado con rasgos romántico-caballerescos, y próximo a la locura. La figura del rey aparece con frecuencia en la lírica sueca: como sentimental en Nicander, soñador en Snoilsky y desequilibrado en Fröding, E. v. Wolfersdorff (*Die Söhne Gustav Wasas*, 3 tomos, 1868) y en F. Thorén (*Ericus Rex*, 1941), quien agota las posibilidades épicas del argumento.

Los numerosos ensayos dramáticos de argumento tan tenebroso, rico en tensiones y escenas llenas de efecto, resultaron sin embargo fracasos en su totalidad. Los dramas separaron con frecuencia en dos las acciones —la política y la amorosa—. Pero sobre todo está en contra de la adaptación dramática el factor evolutivo inherente al argumento: sólo una acción que avance esca-

lonadamente puede conseguir el retrato de una gran figura, y un desenvolvimiento analítico se hace difícil debido a la locura final del rey. El factor patológico excluye en gran parte también la posibilidad trágica y la auténtica culpabilidad, y si el rey no es presentado como loco, su modo de actuar exige una motivación positiva, para despertar interés y lograr el efecto trágico. Sin embargo, hasta cierto grado lo patológico como tal puede convertirse en objeto de la obra teatral. Resulta significativo que, aparte de Strindberg, ninguno de los grandes dramaturgos haya recogido el argumento.

El drama más antiguo (J. Barón von Aufsenberg, 1820) trató todavía el argumento al estilo del drama de caballerías y de predestinación, eliminando los rasgos trágicos de la figura al convertir a Erico en monarca usurpador, que había expulsado al primogénito Juan. Tampoco prestó atención al motivo de la locura. En E. Wilkomm (1834) se observa no sólo la influencia de la novela de A. Schoppe (*König Erich und die Seinen*, 1830), sino la esencia de base épica, y no fue capaz de dominarlo más que en una trilogía, que muestra la evolución del rey, arrepentido de su tiranía y que al fin abdica sabiamente. La evolución histórica de base épica puede verse en F. Rittweger, 1859, y H. Kruse, 1871. En el afortunado drama del sueco J. Börjesson (1846), la figura del débil rey quedó relegada a segundo término por la del canciller Persson, caracterizado como representante y defensor de los oprimidos; lógicamente la obra acaba con la prisión de Erico y la ejecución de Persson. También en Alemania A. Völckerling colocó al canciller en el centro de la acción (*Göran Persson*, 1876). A la tendencia liberal, enemiga de la nobleza, debe el argumento su popularidad entre los representantes de las juventudes literarias alemanas. R. Prutz (*Erich, der Bauernkönig*, 1847) nos muestra a un rey reformador, que sin embargo no encuentra comprensión ni entre la nobleza ni entre las clases inferiores, debido a lo cual se va convirtiendo poco a poco en déspota. O. Jacobi (1856) vio en Erico a un enemigo del catolicismo representado por Juan. Elevando de este modo al rey hasta un idealista político fracasado, el ambicioso canciller tenía que quedar relegado o incluso desaparecer totalmente (J. Weilen, 1880). El mayor éxito escénico lo obtuvo el drama del actor K. Koberstein (1869), que dio al

argumento mayor trabazón debido al desarrollo analítico de la fábula y por lo demás, utilizando la técnica del drama fatalista, hizo que el rey se convirtiese en culpable por su lucha contra el destino adverso que le había sido profetizado; la profecía utilizada frecuentemente, desde su incorporación por el historiador O. v. Dalin, según la cual Erico sería asesinado por un «hombre de cabellos claros», fue convertida por Koberstein en la causa de la desconfianza de Erico contra Juan. H. E. Jahn (1880) limitó el argumento al motivo de la culpa de Erico por la seducción de una joven. El tema del arrepentimiento, aparecido ya en Willkomm, fue la base del drama de St. Milow (1879): el rey no está loco, sino que el arrepentimiento le incita a actuar de manera aparentemente insensata. Remordimientos de conciencia, arrepentimiento, enmienda forman también el núcleo psicológico del *Erico* de Strindberg, junto al que se halla en igualdad de derechos Persson el soberano nato, pero autorizado a gobernar sólo por el rey, y que por tanto ha de sucumbir al mismo tiempo que éste. Por medio de este equilibrio ha logrado superar Strindberg ampliamente las dificultades dramáticas (drama, 1899). El finlandés M. Waltari escribió una novela (*Kaarina Mammuntytar*, 1942) sobre la esposa del rey, Catalina.

R. Langer, «Erich XIV. von Schweden in der deutschen Literatur» (*Progr. Berndorf b. Wien*), 1915/1916.

**Escándalo del collar, El.**—En el famoso escándalo cortesano francés del año 1785-1786 se cruzan varios destinos, significativos para la época catastrófica que se aproxima: el del cardenal-príncipe Rohan, que ambicioso y dominado por una pecaminosa pasión por la reina María Antonieta, se convirtió en víctima de estafadores; el de la aventurera sin escrúpulos Juana de la Motte-Valois, quien simuló servir de intermediaria entre el cardenal y la reina, quedándose con el collar de diamantes con el que aquél esperaba ganar el favor de la reina, y vendiéndolo a Inglaterra; el del farsante Cagliostro, que con sus invocaciones de espíritus hizo creer al príncipe Rohan que la reina sentía cierta inclinación hacia él, y finalmente el de la misma reina, que aunque tiene un papel pasivo en todo el asunto, perdió la poca buena fama que tenía entre el pueblo debido a que su comportamiento moral pasó a ser objeto de un

proceso público, acelerando con ello la caída del «ancien régime».

La vida de María Antonieta ha sido en su totalidad descrita por biografías noveladas (H. E. R. Belani, 1846; St. Zweig, 1932), lo mismo que se ha convertido en tema literario el acto final de la prisión y ejecución (L. Mühlbach, *Marie Antoinette und ihr Sohn*, novela, 1867; J. Spillmann, *Um das Leben einer Königin*, novela, 1900; L. Feuchtwanger, *Die Witwe Capet*, drama, 1955, entre otros). También la vida de Cagliostro, en la que el escándalo del collar es sólo un capítulo, ha sido adaptada tanto en su totalidad (*Mémoires pour servir à l'histoire du Comte de Cagliostro*, 1785; M. A. Kuzmin, *Das wunderliche Leben des Grafen Cagliostro*, 1919; A. N. Tolstoi, *Comte de Cagliostro*, 1921; J. v. Guenther, 1947) como en episodios (Th. Mundt, *Cagliostro in Petersburg*, narración, 1858; E. Koelwel, *Der Schwindler und die Schwärmerin*, novela, 1947; F. Zell/R. Genée/J. Strauss, *Cagliostro in Wien*, opereta, 1875; H. Lilienfein, tragicomedia, 1923; E. Toller, drama, 1931); ya la zarina Catalina II, que expulsó a Cagliostro de Rusia, había tratado su comportamiento en aquel país con tres comedias (*Der Betrüger*, *Der Verwandelte*, *Der sibirische Schamane*, 1788).

Pero el escándalo del collar es, en el desarrollo de estos destinos de personas, el momento poéticamente fecundo, ofreciendo con la trabazón de numerosos hilos una acción de intriga de atractivo excepcional, y siendo con su relación política símbolo de un orden podrido interiormente. Goethe fue el primero que dio forma literaria a lo ejemplarmente amenazador del escándalo creando con el resumen de los acontecimientos y la reducción de los personajes la tragicomedia del *Gross-Cophta* (1791). La escena del parque colocada al final, en la que el «canónigo» rinde pleitesía al médium Gran Copto disfrazado de reina, se convirtió al mismo tiempo en la escena del descubrimiento y del castigo, que pretendía atacar sobre todo al Gran Copto (Cagliostro), considerado cómplice de De la Motte, y a la inclinación de una época «ilustrada» a creer en hechos milagrosos; por motivos de denuncia la pareja real quedó fuera del juego. Motivos del escándalo del collar, como la seducción de la víctima por una aparición femenina y el empleo de falsos milagros con objetivos políticos, han sido recogidos por Schiller en su novela *Der Geisterseher* (fragmento, 1786-1789). Como ac-

ción de intriga amplia y puesta en escena con todos los recursos de las historias cortesanas sensacionalistas presentó el argumento la popularísima novela de Dumas padre *Le Collier de la reine* (1849). Tanto la tragicomedia de K. Bleibtreu (*Das Halsband der Königin*, 1890) como el melodrama de J. Mary y P. Decourcelle (*Le Collier de la reine*, 1894) se basan en general en la preparación del argumento hecha por Dumas. El que mueve los hilos de la intriga dirigida contra la corte es Cagliostro, frente al cual De la Motte es sólo una embustera egoísta y sin freno; la novela prescinde de toda perspectiva verdaderamente política o de crítica cultural. Da por ciertas las relaciones de De la Motte con María Antonieta y el acuerdo de la reina con Rohan sobre la compra del collar, mientras que las adaptaciones más modernas basadas en las memorias de De la Motte, como la de L. Dill (*Kardinal und Königin*, 1947), las consideran falsas lo mismo que Goethe; aquí De la Motte es la gran intrigante, mientras que Cagliostro tiene sólo un papel episódico. La novela utiliza medios más delicados, aunque también más débiles que la de Dumas y deja también pendiente la profundización simbólica del argumento.

M. Graf, «Die Wundersucht und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts» (*Programm Theresien-Gymnasium München*), 1899.

**Espártaco.** — La rebelión del gladiador tracio Espártaco (muerto el 71 a. de C.), que en unión de un grupo de compañeros se escapó de una academia de gladiadores de Capua, avanzó desde el sur de Italia hacia el norte con un ejército formado de esclavos huidos y al intentar evitar el encuentro con el ejército de Craso, dirigiéndose hacia Sicilia, fue alcanzado por éste, muriendo con la mayor parte de sus compañeros en la batalla de Lucania, no resultó interesante para la literatura hasta que en la era del racionalismo y en los preludios de la Revolución Francesa el interés se volvió hacia las capas sociales sojuzgadas.

En primer lugar el francés B.-J. Saurin (1760) convirtió el argumento en objeto de una tragedia, y al intentar dar dramatismo por medio de un conflicto al asunto un tanto falto de problemas, cayó en el esquema tradicional de una tragedia amorosa: Espártaco ama a la hija de Craso, encontrándose en un gran dilema con la oferta de éste de concederle su mano y la ciudadanía romana, dilema que se resuelve a favor de

la idea de la libertad sellándola con su muerte. El drama de Saurin fue adaptado por el holandés P. Pypers (1805) y sirvió de inspiración sobre todo a Lessing para su proyecto de tragedia (1770-1775), que había de extraer sus elementos dramáticos del contraste de los caracteres y las ideologías de Espártaco y Craso; también estaba prevista la posición prefijada por Saurin de una romana entre los dos frentes. El paisano de Lessing, A. G. Meissner, escribió con las ideas de Lessing, pero con menor capacidad literaria, una «biografía» (1792), que acercó a Espártaco a Aníbal, idealizándolo. El motivo de una relación amorosa con la hija de Craso, que aquí reniega del amado ante su padre, siendo ésta probablemente la causa de su rebeldía, estaba previsto en un boceto de drama de Grillparzer (1810), que el poeta abandonó más tarde debido a su antipatía hacia todo lo revolucionario.

En algunos dramas posteriores, Espártaco muere como consecuencia de una especie de hbris, ya que su idea de liberación de los esclavos se transforma en el plan de destrucción de Roma (F. v. Uechtritz, *Rom und Spartacus*, 1823; V. Weber, 1854; A. Frhr. v. Maltitz, 1861). Los amores sentimentales hacia una romana han sido trasladados, primero, en el libreto del hegeliano de izquierdas A. Ruge (1843/1845), después, también en Weber y, más tarde, en Hans Land a un compañero de Espártaco. A partir de los años sesenta del siglo XIX el argumento tuvo un nuevo aspecto dentro del signo de los comienzos de la Revolución Industrial, que de momento no se reflejó apenas en la literatura. Hebbel, que fue animado a ocuparse del argumento por el socialista S. Engländer en 1862/1863, dudaba de las posibilidades de la tragedia social como forma literaria realmente trágica, y F. Koppel-Ellfeld (1876), que se atuvo al proyecto de Lessing, hizo que el protagonista se apartase desilusionado de su idea social, muriendo a manos de un compañero esclavo. En la obra de R. Voss (*Die Patrizierin*, drama, 1881), Espártaco traiciona su ideal de libertad por amor hacia la esposa de Craso y sólo puede expiar su culpa muriendo en el campo de batalla, y el ya mencionado H. Land, en su novela *Von zwei Erlösern* (1892), consideró necesario colocar al lado del hombre de acción, Espártaco, a un apóstol religioso del amor, con cuyo asesinato se derrumban la fuerza y la esperanza de Espártaco. El drama de

A. Ch. Kalischer (1899) es sólo una biografía científica presentada en forma de diálogo. El argumento ha estado en la época moderna al servicio de ideas liberales y revolucionarias de tipo social. El partidario de Garibaldi, Ippolito Nievo (drama póstumo, 1914), lo utilizó también como expresión de sus ideales, lo mismo que el socialista americano H. Fast (novela, 1952), y el alemán A. Koestler (*Die Gladiatoren*, novela, 1940) demostró en él la imposibilidad de conducir inteligente y humanamente una revolución.

Como héroe de la libertad ha sido incorporado también a poemas (H. Lingg, 1854; C. Norwid, 1857) y a dramas musicales (G. Persile, 1726; Rollo/Monsignore, 1880; P. Platanía, 1891).

E. Müller, *Spartacus und der Sklavenkrieg in Geschichte und Dichtung*, Progr., Salzburg, 1905; J. Muszkat-Muszkowski, *Spartacus. Eine Stoffgeschichte*, tesis, Leipzig, 1919.

#### Essex. Ver Isabel de Inglaterra.

**Estatua, El desposorio de la.** — La versión más antigua de la historia de la unión amorosa de un hombre con una estatua de Venus, conocida también bajo el nombre de «Anillo de Venus», se halla en *De gestis Regum Anglorum libri quinque* (1124-1125) de William of Malmesbury. Un joven romano da un baile a sus invitados con motivo de su boda, poniendo su anillo de boda en el dedo de una estatua de Venus. Cuando va a quitárselo, la mano de la estatua se ha encogido de modo que no le es posible al joven recobrar su anillo; poco después la mano vuelve a estirarse, pero el anillo ha desaparecido. Por la noche, entre él y su esposa yace un demonio, Venus, que reclama sus derechos de prometida; de modo que el joven no puede consumar su matrimonio. Tras algún tiempo éste pide consejo a un presbítero y antiguo nigromante, que expulsa al demonio, alejando así toda perturbación de aquél matrimonio. No obstante, el presbítero paga con su muerte el hecho de haber ejercido la magia.

Los tres motivos del relato tienen la ascendencia siguiente: la animación de una estatua se remonta ya a la Antigüedad (\*Pígalión); la promesa de matrimonio con una imagen pertenece por lo menos a la Baja Antigüedad; y la demonización de la antigua diosa, que se inmiscuye con envidia en los enlaces humanos, sólo tuvo lugar tras la introducción del Cristianismo. La versión de William of Malmesbury cons-

tituye el punto de partida para las posteriores variantes.

El autor de la *Kaiserchronik* (1135-1155) se interesó solamente por la segunda parte del relato, por eso falta en su versión el motivo de la boda romana. Sitúa la historia en cuestión en tiempos del emperador Teodosio. Un pagano de nombre Astrolabio se fija durante el baile en una estatua de Venus de la cual se enamora, y mediante la entrega de un anillo se desposa con ella. El joven languidece a causa de su pasión, hasta que un capellán, antiguo mago, ensaya en él sus antiguas artes. El mago se retira y la estatua de Venus se convierte en la de un ángel. El capellán no sufre daño alguno, pues con su intervención ha ganado un alma para el Cristianismo. El carácter edificante que adquirió el relato en la *Kaiserchronik* no parece distar mucho de la transformación del argumento profano en un milagro de Nuestra Señora que data de mediados del siglo XII. Desde el siglo XV se vislumbran ya varios conductos en la tradición del argumento. Su mayor popularidad la alcanzó con la versión que Kornmann le dio en su *Mons Veneris* (1614).

Un nuevo planteamiento tuvo lugar en 1722 con la novela de J. Cazotte *Le Diable amoureux*: el joven oficial español, Don Alvaro, con un osado afán de aventuras y consciente de la tentación que le amenaza, conjura al diablo, que, bajo la forma de la bella Biondetta, insiste en apoderarse del esposo elegido. La tentación se desvanece finalmente, y el oficial consigue salir del infierno del placer gracias a su madre. Con Cazotte están relacionados los fantásticos relatos del Romanticismo, que son los que llevan el argumento a todo su apogeo. En la época inmediatamente anterior al Romanticismo quedan aún reminiscencias del argumento en la balada de Goethe *Die Braut von Korinth* (1798), y en *Godwi* (1801/1802), de Brentano, que tiene la particularidad de que una estatua muy parecida a la imagen de la Virgen despierta el amor de un muchacho.

La ulterior evolución del argumento se debe desde luego al relato que siguiendo a William of Malmesbury y ampliándolo escribe J. A. Apel (*Der Brautring*, 1812). Un conde pone su anillo a una bella muerta de la que se ha enamorado. Esta es vuelta a una vida aparente mediante las artes de un sacerdote, manifestándose como demonio del amor. Cuando el conde va a casarse con ella, ésta se quita el anillo durante el baile;

entonces se da cuenta de que lo que tiene entre sus brazos es una muerta en putrefacción y se muere de horror. El motivo introducido por Apel —que la bella muerta sirve de modelo para una imagen de la Virgen— aparece también en los *Romanzen vom Rosenkranz* de Brentano, que, aun cuando fueron escritos entre 1803-1813, no se editaron hasta 1852. El pintor Cosme, que debe pintar una imagen en el convento, pone el anillo a una monja y la rapta. Es probable que Brentano pasara el motivo a Eichendorff, que lo recogió en su novela épica *Julian* (impresa entre 1852-1853). Los esposales del emperador Juliano con la estatua de mármol de Venus son al mismo tiempo una profesión de fe pagana. En los mismos años apareció la epopeya de A. v. Arnim *Päpstin Jutta* (escrita en 1813, impresa en 1848): el anillo que Juana, haciendo de Papa Juan, pone al Apolo de Belvedere, lo convierte en propiedad de Venus; cuando el Papa Juan hace pedazos la estatua siente con terror que la destrucción recae sobre sí mismo. En un poema titulado *Die zauberische Venus* (1816), Wilhelm v. Eichendorff, hermano de Joseph, se atuvo bastante a la tradición: el novio se desmaya cuando ve que no puede retirar el anillo de la estatua de Venus; al volver en sí se da cuenta de que la estatua ha cobrado vida y la abraza lleno de pasión. El poema, que carece del motivo del matrimonio perturbado, termina diciéndonos que el pecador hizo penitencia en el desierto. En el cuento de Joseph v. Eichendorff *Das Marmorbild* (1819), de la tradición sólo queda la seducción de la estatua de Venus con su apariencia de vida, que en primavera ejerce el antiguo poder mágico de la diosa llevando a la perdición a los jóvenes que a ella sucumben; la Virgen acude en ayuda del héroe. Como Brentano, en sus *Romanzen vom Rosenkranz*, E. T. A. Hoffmann muestra, en su *Elixier des Teufels* (nov., 1815), las malas consecuencias que para los jóvenes tienen las relaciones amorosas de carácter pecaminoso. El pecador es en este caso un pintor, Francisco, que siempre lleva consigo una imagen de Venus, y pretende pintarla en un cuadro, cuando lo que debe hacer es pintar uno de Santa Rosalía. Le ayuda en su propósito un elixir del diablo: su imagen de Venus se anima y se casa con ella; pero, al morir su mujer, se da cuenta de que ésta sólo era un fantasma. El motivo del anillo es sustituido por el del elixir. La unión con una diablesa

italiana, causa de perdición espiritual, es repetida por Hoffmann en su *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* (1815). El artista que es tema de las versiones románticas de este argumento se concreta en la persona de \*Rafael en la obra de A. v. Arnim (*Raphael und seine Nachbarinnen*, relato, 1824); la estatua de mármol que interviene en favor de la piadosa hija del alfarero amada por él es elevada a símbolo de la belleza cristiana.

El Romanticismo profundiza en el sentido del argumento dando a entender que el desposarse con una estatua significa sucumbir ante un fantasma, una ilusión, un sueño de nuestro fuero interno, lo cual es mortal. El hecho de que el protagonista sea un artista significa una transferencia de dicho peligro al ámbito de lo estético, indicando así el riesgo que corre el artista de anonadarse ante lo bello. En las obras de los últimos románticos y sus epígonos se vuelve a perder esta profundidad; la acción se complica y recarga, o se pierde en alusiones. Así, en el cuento de W. Alexis *Venus in Rom* (1828), el fantasma de Venus ante el que cae el protagonista es un cardenal, que había separado su alma del cuerpo enviándola a la Roma de los viejos dioses. La ópera francesa *Zampa ou la Fiancée de marbre* (Mélesville, música de L.-J.-F. Herold, 1831) tiene de común con el cuento de Apel lo siguiente: que el protagonista, el corsario Zampa, pone el anillo a la estatua de una muerta, pero no por amor, sino por burlarse de la novia abandonada en cuyo lugar había surgido otra; entonces la estatua cobra vida y arrastra al traidor al abismo. F. v. Gaudy (*Frau Venus*, cuento, 1938) sigue en la acción a W. of Malmesbury, pero transforma a Venus en una especie de nórdica. P. Mérimée (*La Vénus d'Ille*, cuento, 1837) dota a la acción de un final nuevo que causa mucha impresión, pues hace que el joven muera al abrazar a la estatua en su noche de boda. Más tarde d'Annunzio se inspira en Mérimée para su obra dramática *La Pisanella ou la mort parfumée* (1913). En esta obra no es el sacrilego, sino la novia inocente la que es víctima del demonio al comienzo de la acción, convirtiéndose éste en figura principal del drama. H. Heine ofrece una suma de todas las versiones románticas en sus *Florentinische Nächte* (1836): la estatua que el joven Maximiliano besa en un jardín abandonado vuelve a aparecer en la vida de éste como imagen de la Virgen, como



sueño, como la amada difunta, como «niña muerta» y como enferma deshauciada, produciendo siempre el mismo efecto embelesador. El que cede a las solicitudes de la que se halla esculpida en la obra de arte o muerta, queda también a merced de la muerte.

G. Huet, «La Légende de la statue de Vénus» (*Revue de l'histoire des religions*, LXVIII), 1913; R. Mühlher, «Der Venusring. Zur Geschichte eines romantischen Motivs» (*Aurora*, 17), 1957; W. Pabst, *Venus und die missverständene Dido. Literarische Ursprünge des Sibyllen- und Venusberges*, 1955.

**Ester.**— El *Libro de Ester* del Antiguo Testamento nos refiere una leyenda original de la fiesta judía del Purim (o de las Suertes) fijada más tarde históricamente. El rey persa Asuero (Jerjes) repudia a su mujer Vasti a causa de la soberbia de ella y elige entre las jóvenes más hermosas del país a la judía Ester, que oculta su ascendencia por deseo de su tutor Mardoqueo. Mardoqueo se gana la voluntad del rey, comunicándole a través de Ester un intento de asesinato, pero en cambio se gana la enemistad del ministro Amán, negándole el saludo reverencial. Amán convence al rey para destruir en un solo día a todos los judíos. Mardoqueo ordena a la vacilante Ester acudir al rey en demanda de clemencia, pero por dos veces le falta el valor para formular la petición de perdonar a su pueblo. Entretanto Jerjes se entera a través de la crónica imperial de los méritos de Mardoqueo, a quien desea honrar, encargando de ello a Amán, ignorante de que éste es su enemigo. Durante un banquete al que ha invitado al rey y a Amán, Ester revela su origen y los oscuros planes de Amán, que ya tiene preparada la horca para Mardoqueo. Esta misma hora es utilizada ahora para Amán y los judíos son autorizados a vengarse de sus enemigos. Además de en el *Libro de Ester*, esta leyenda se halla también en Josefo, que basa el odio de Amán a los judíos en su descendencia amalecita.

Este argumento nacional judío, en el que si bien Ester salva finalmente a su pueblo, en el fondo juega un papel poco sincero frente a su esposo y muy poco generoso respecto a su pueblo, fue descubierto por el drama del siglo XVI debido a su carácter dialéctico y a su manifiesta demostración de la caída de los soberbios y la elevación de los humildes. En los casos en que la forma literaria naciente estaba to-

davía ligada a la tradición popular de la Edad Media, como en H. Sachs (*Gantze Hystori der Hester*, 1530), V. Voith (*Spiel von der Heiligen Schrift und dem Buch Esther*, 1537), A. Pfeilschmidt (*Hester*, 1555) y en la *Hester* de Berna de 1567, se desarrolla la totalidad del argumento a partir del repudio de Vasti, y se describe la milagrosa salvación de los judíos por los elegidos de Dios, Mardoqueo y Ester. La intervención dramática, más hábil, de Th. Naogeorg (*Hamanus*, 1543) separó de la estructura épica solamente la acción de Amán convirtiéndola en intriga cortesana y con ello ejerció una gran influencia sobre todo en el drama neolatino (F. Eutrachelius, 1549; C. Laurimannus, 1563; G. Mauricius, 1607; J. Murer, drama, alemán, 1567, entre otros). Con frecuencia se estableció un paralelo entre los sufrimientos de los judíos y los de los protestantes, mientras que el drama jesuítico, que a partir de la *Hester* muni-quesa, 1577, utilizó también el argumento repetidamente, desconoce esta actualización y sólo pretende demostrar la intervención maravillosa de Dios. Las mismas tendencias dramáticas se observan también en el drama francés e inglés. Allí donde el argumento cristalizó en una tragedia clasicista, Amán se convirtió en el personaje principal, por ser la figura que tiene un final trágico, y el drama vino a ser una tragedia de la ambición (C. Rouillet, *Aman*, 1556; A. de Montchrestien, *Aman ou la vanité*, 1578; P. du Ryer, *Esther*, 1644). En cambio donde se celebraba el triunfo del judaísmo y con ello se hacía mención de las luchas religiosas de la propia época, surgió una especie de obra popular político-religiosa de carácter más épico (A. de Rivaudeau, *Aman*, 1561; J. Mafrière, *La belle Hester*, 1620; Anón., *A new entlude drawn oute of the holy scripture of godly queene Hester*, 1561). Partiendo del segundo grupo se llega al tratamiento del argumento hecho por las compañías ambulantes (Anón., *Von der Königin Esther und hoffertigen Haman*, 1620) e incluso al teatro de marionetas. En España el argumento fue incorporado repetidamente a autos con la misma tendencia que el drama jesuítico, con los que muestra cierto parentesco *La hermosa Ester* de Lope de Vega: Ester aparece aquí como una especie de santa, Mardoqueo como profeta y Jerjes exclusivamente como amante. Tema de Lope e incluso todavía de Racine (1690) es la ambición de poder y la caída de Amán; como todos sus antece-

sores, el clásico francés dejó a Ester la aureola de piadosa salvadora de su pueblo, haciendo caso omiso de la característica más realista dada por la Biblia. El criterio de las óperas tempranas (Anón., *Der ungetreue Getreue oder der feindselige Staatsdiener Haman*, 1677; Anón., *Die liebreich durch Tugend und Schönheit erhöhte Esther*, 1680; D. Kühne, *Die erhöhte Demut und gestürzter Hochmut*, 1697) puede verse sin más en sus títulos. Una novela galante de G. Ch. Lehms *Der schönen und liebenswürdigen Esther merkwürdige und angenehme Lebens-Geschichte* (1713) inventó la juventud de Ester, su destierro a una isla solitaria y unos amoríos con el príncipe Baltasar y se limitó a reseñar a continuación escuetamente los acontecimientos bíblicos a partir del matrimonio con Jerjes.

Las piezas de Purim judías incorporadas desde el siglo xvi, que trataban el argumento en forma burlesca y paródica, sin pretensiones literarias, no tuvieron ninguna clase de contacto con las adaptaciones serias del argumento. En *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (1774) introdujo Goethe dos escenas de una comedia de Ester, que respiran un espíritu de parodia similar, pero que sin duda se derivan del conocimiento de representaciones de guiñol y de feria. También F. W. Gotter hizo ensayos de parodia en dos dramas (*Esther*, 1795; *Die stolze Vasthi*, 1797). Con esto se anunciaba el final de una tradición.

Después de haber desaparecido el argumento durante medio siglo del campo visual, Grillparzer (Fragment, 1848), inspirado en Lope, dio la nueva orientación decisiva. El argumento se transformó en manos de Grillparzer en la tragedia de un amor envenenado y destruido por la mentira y la falsedad de Ester; la confesión de su origen es forzada por causas externas y llega demasiado tarde. Las obras que no bebieron en la tradición más antigua, que ennoblecía la figura de Ester (B. Hause, *Esther, eine Königin von Persien und Medien*, 1885; K. Kuhn, *Esther oder Israels Rettung*, 1891; M. Singer, libreto de ópera, 1886), sufrieron la influencia de Grillparzer. Concebida como cuento, la historia de amor podía muy bien terminar en la cura espiritual del desconfiado rey por parte de Ester, como sucede en G. Engel (*Hadasa*, drama, 1896) y en W. Hartlieb (drama, 1918), que hallaron en la fe del expresionismo en el nuevo hombre la posibilidad de dar a Ester la fuerza para la solución del contraste del odio de Mar-

doqueo y Amán. F. Braun (1925), en cambio, continuó hasta el final el conflicto de Grillparzer e hizo que el rey engañado acabase repudiando a Ester. M. Brod (*Eine Königin Esther*, 1918), lo mismo que F. Hochwälder (1940), concentraron el interés del argumento más en la acción política, el destino del judaísmo, que en la tragedia de carácter. Brod vio en la historia de Ester una contribución del judaísmo al perfeccionamiento del mundo; Hochwälder, la tragedia del pueblo judío, que tiene el derecho, pero carece de poder para convertir en realidad su derecho.

F. Rosenberg, «Der Esther-Stoff in der germanischen und romanischen Literatur» (*Festschrift A. Tobler*), 1905; M. Steinschneider, «Purim und Parodie» (*Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums*, 46, 47), 1902 y 1903; H. Mayr, *Die Esther-Dramen, ihre dramaturgische Entwicklung und Bühnengeschichte von der Renaissance bis zur Gegenwart*, tesis, Viena, 1958.

**Estratonice.**—La historia, transmitida por Plutarco, de que el príncipe Antíoco de Siria se había enamorado de Estratonice, la segunda esposa de su padre, Seleuco, y había intentado reprimir esta pasión, cayendo a consecuencia de ello gravemente enfermo, hasta que el médico aclara las circunstancias y el padre, con gran dolor, cede al hijo la esposa, nombrándolo corregente, estaba ya difundida en la Edad Media, cuando el motivo de la cesión de la esposa fue adaptado también en otros argumentos procedentes de Oriente (\*Tito y Gisipo). A principios de la historia de la literatura moderna, el relato fue conocido gracias a la antología de argumentos de Painter (*Palace of Pleasure*, 1575), entre otros.

En el siglo xvii el argumento con sus conflictos exagerados entre el deber y el amor, entre el amor conyugal y el paterno se convirtió en un tema bien abonado para el drama clasicista. J. Desmarets (*Aspasie*, 1636) lo convirtió en comedia, cambiando los nombres, trasladándolo al ambiente burgués y conduciéndolo por encima de toda clase de equívocos hacia un «happy end», pero ya Boissier (*Le Couronnement de Darie*, 1641) terminó con la renuncia del padre, que al principio quiere obligar a la esposa a permanecer sin casarse y convertirse en sacerdotisa y se enfrenta con el hijo como enemigo; Boissier había trasladado la fábula a Artajerjes y Darío. El argumento ocupa uno de los cuatro actos de la tragedia *Triomphe des cinq passions* (1642) de Gillet de la Tessonerie; desapare-

ce el papel del padre, y el hijo, rechazado por la madrastra, se suicida cuando los médicos revelan su secreto. De Brosse (*La Stratonice ou le malade d'amour*, 1645) ofreció un debilitamiento del conflicto al convertir a la esposa del rey en la prometida de éste y haciendo que encontrase consuelo en el matrimonio con otra mujer. Du Fayot (*La nouvelle Stratonice*, 1657) introdujo como nuevo rasgo la correspondencia al amor por parte de la Estratonice cedida. El drama más conocido, el de Quinault (1660), continuó desarrollando el argumento en la dirección de Brosse: padre e hijo aman cada uno a la prometida del otro y ceden al otro la que les está destinada, de forma que el sacrificio ha sido vaciado hasta convertirse en un gesto. El desenlace final, al estilo de la comedia, pone cierto acento a la obra: Barsine rechaza al rey que le ha sido adjudicado como esposo en el cambio, cuando éste abdica a favor de su hijo. El holandés A. Bogaert escribió su drama (1693) ciñéndose a Quinault. También el último de la serie de dramas franceses sobre Estratonice, el *Antiochus* de Th. Corneille (1666), convirtió a Estratonice en la prometida del rey; ella misma revela al rey la verdad acerca de su hijo y su propio amor hacia éste. No ha quedado sin influencias de esta tradición francesa el drama psicológicamente hábil y provisto de final conciliador de Moreto (*Antiocho y Seleuco*, seg. mit. s. XVII). Un intento alemán de H. Eschelbach (*Antiochus*, 1897) no tuvo éxito.

L. Sorieri, *Boccaccio's Story of Tito e Gisippo in European Literature*, New York, 1937.

**Eugenio, Príncipe.** — La vida y los éxitos político-militares del príncipe Eugenio de Saboya (1663-1736) han sido transmitidos detalladamente por los historiógrafos. Luis XIV negó al príncipe, poco agraciado y deforme, que anteriormente había sido abad, la entrada en su ejército, por lo cual éste sirvió en el ejército austríaco, destacándose rápidamente en la guerra contra los turcos, y llegando ya en 1693 a mariscal. En la Guerra de Sucesión Española libró una serie de batallas decisivas, consiguiendo su gran éxito popular en la segunda guerra turca con la toma de Belgrado. A pesar de las intrigas de sus enemigos en la corte logró mantener su influencia también como consejero durante el reinado de tres emperadores, siendo siempre defensor de la idea imperial frente a los intereses dinásticos unilaterales. A su influencia en tiempos de

paz debe Viena una serie de obras de arte.

En cambio la vida privada del gran hombre, que serviría de materia a la adaptación literaria, nos ha sido transmitida insuficientemente. Está demostrada su actitud humilde y sencilla, sus sentimientos generosos y libres de prejuicios y su sentido artístico como equilibrio de sus facultades político-militares. La imagen de su personalidad se refleja en numerosas anécdotas nacidas ya en vida del propio príncipe. Este aspecto anecdótico es el que ha fijado el argumento del príncipe Eugenio, que ha sido tratado por la poesía, los ciclos poéticos y el cuento principalmente. También el drama gustaba de colocarlo como un elemento episódico en el centro. Resulta significativo que la imagen del príncipe en la literatura fuese grabada de manera esencial por el criterio de la canción popular sobre el «noble caballero» y el de la estatua ecuestre vienesa (1865). Los conflictos argumentales de esta vida —la separación de la patria y la incorporación a una nación extranjera, en cuyo héroe nacional se convirtió el príncipe Eugenio, sus defectos físicos, que condicionaron indudablemente su relación con las mujeres como «Marte sin Venus», y finalmente su lucha política contra la corte y frecuentemente también contra el criterio de su monarca— son más propios de la forma novelada. La riqueza de hechos históricos y anecdóticos y los valores patrióticos y morales incluidos en ellos impidieron con frecuencia la profundización literaria e hicieron que autores de poca monta se limitasen a la forma de reproducciones; la literatura popular y los escritos juveniles eligieron el argumento con frecuencia (T. H. Mayer, 1938; R. Hohlbaum, 1939, entre otros).

Los poemas encomiásticos sobre el príncipe Eugenio en lengua alemana, latina, francesa e italiana existieron ya en vida de éste; tal es la *Volkslied von Prinz Eugen, dem edlem Ritter*, que influyó en el tono de muchos poemas, sobre todo del siglo XIX. Generalmente elegían lo anecdótico de la vida y ambiente del príncipe (G. K. Pfeffel, *Tobacks-Pfeife*, 1772; Freiligrath, *Prinz Eugen, der edle Ritter*, 1833; Droste-Hülshoff, *Des alten Pfarrers Woche*, 1841/1842; E. Geibel, *Hochstüdt*, 1883; G. Terramare, *Prinz-Eugen-Liedchen*, 1914; F. K. Ginzkey, *Balladen aus dem alten Wien*, 1923).

La inauguración del monumento vienes en 1865 proporcionó al argumento nuevo

interés, ampliando lo argumental a toda la vida del príncipe. El camino más indicado para ello parecía la recopilación de instantáneas episódicas en ciclos poéticos (A. Grün, 1876; R. Kralik, 1896). Grün utilizó por primera vez un motivo que había de hacer fortuna: aunque recibida antes de la batalla de Santa, Eugenio no abre la carta del consejo real, que le prohíbe el ataque, hasta después de celebrada aquélla, y, en consecuencia, es acusado de desobediencia; a su entrada en Viena se le exige la entrega de su espada, pero la ira del emperador se calma pronto. Se trata, pues, del mismo motivo que caracteriza al argumento del príncipe de Hamburgo, pero que aquí se utiliza sin la importante función de aquél y solamente de manera anecdótica y superficial. Ha sido utilizado principalmente en las adaptaciones dramáticas (A. Langer, 1865; M. Greif, 1879; F. J. Fischer, 1908; P. Macholin, *Auf Ruhmespfaden*, 1925). Para agrandar el conflicto, Greif incluyó una oferta del rey de Francia. Asimismo la *Ein Reiterlied* de J. Feiks (1937) lo amplía dando mayor realce a la nostalgia del príncipe por una patria verdadera y resultando así de más valor el rechazo de las ofertas francesas y el vencimiento humano de los enemigos en el ejército austriaco.

De forma parecida a la de los ciclos de poemas, H. v. Hofmannsthal intentó captar en imágenes la vida de Eugenio (1915); la acentuación de las dotes visionarias del príncipe ha sido conservada también por adaptadores posteriores. Las adaptaciones épicas, más modernas, han utilizado generalmente la técnica de colocar dentro de un amplio marco histórico las escenas episódicas transmitidas. En las novelas se ha dedicado mayor atención a la actitud del príncipe para con las mujeres, incluida su madre, destacando su amistad con la condesa de Batthyany. P. Frischauer fue el que le dio mayor diversidad al tema (1933), mientras que W. v. Molo (1936), L. Mathar (*Reichsfeldmarschall*, 1939), M. Jelusich (*Der Traum von Reich*, 1941) y K. v. Möller (*Der Savoyer*, 1943) vieron en el príncipe sobre todo al defensor de la idea imperial y al precursor de la gran expansión política alemana de su época. Al mismo tiempo los cuentos y las novelas continuaron la tradición de los poemas baladescos del siglo XIX, dando forma literaria a episodios sueltos (D. Stratil, *Prinz Eugenius... im Walde*, 1906; K. H. Matzak, *Der Sieger Prinz Eugen*, 1936; el mismo, *Gespräch in Bruchsal*, 1939; M.

Grenng, *Die Venus*, 1937; A. v. Czibulka, *Der Tod des Löwen*, 1938; B. v. Heiseler, *Das Ehrenwort*, 1952).

H. Dvorak, *Prinz Eugen in der Dichtung seiner Zeit*, tesis, Viena, 1935; E. Leskowitz, *Prinz Eugen als dichterische Gestalt*, tesis, Viena, 1946.

**Eulenspiegel.** — Till Eulenspiegel, el artesano ambulante, de origen campesino, que en su vida logra aprender oficio alguno, ni tiene hogar ni estado, pues la libertad del caminar significa más para él que la estrechez burguesa, y que con juegos burlescos se ríe de los prejuicios de sus prójimos, debe ser considerado, en definitiva, como figura histórica. Originario de Brunswick, el personaje aparece en una lápida mortuoria en Moll, hoy restaurada, donde figura como fallecido en 1350. La edición más antigua conservada del *Volksbuch* sobre Eulenspiegel (Estrasburgo, 1515) está escrita según una versión en bajo alemán del año 1483 y sin duda tendrá ya modificaciones y ampliaciones respecto a su forma original. A la figura del gran pícaro se le adjudicaron travesuras de personajes tan cercanos a él como el cura Amis, el párroco de Kalenberg y Marcolfo, que pasaron a segundo plano; su nombre adquirió valor genérico en lenguas extranjeras (fr. *espigle* = pícaro) y en Alemania un valor simbólico que todavía perdura hoy (M. Jahn, *Eulenspiegel un Jan Dood*, poemas, 1933).

La duplicidad del comportamiento de Eulenspiegel, que aparece ya en la primera versión, el balanceo entre el placer ingenuo y malicioso con que ridiculiza a los sabios, parodia el lenguaje, tomándolo al pie de la letra, y el elemento satírico-apologético lleno de gracia con el que trata de enseñar la verdad, descubriendo la estupidez del mundo, reflejado desnudo ante el espejo del tiempo, pudieron ser reforzados al refundirse con la sátira moral renana. El desarrollo exclusivo del elemento satírico hecho por Fischart (*Eulenspiegels Reimensweiss*, 1572), que hizo de Eulenspiegel un grosero palurdo, encarnación de los vicios de su época, sólo demuestra que el personaje puede ser tratado así. El público del siglo XVI, sin embargo, y los lectores infantiles posteriores no gustaban de un Till Eulenspiegel agresivo, sino simpático vagabundo de mirada penetrante en los pensamientos y palabras de los demás, lleno de espontaneidad, de realismo y gracia, de generosidad y austeridad, que le hacen vivir y morir en la más indulgente miseria. Sobre el sabio

loco se cierne la sombra de la melancolía, de la incomprensión y del rechazo. Claro que estos rasgos forman los elementos pasivos y estáticos del argumento. Su posibilidad de desarrollo se hallaba en los factores de crítica social, que se dirigían claramente contra la burguesía ciudadana; y de ahí su interés humano intemporal, transmisible a otras épocas.

Ya Hans Sachs incorporó a su dramática y épica algunas bromas aisladas. En ellas dejó tan intacto al héroe como las numerosas ediciones del libro popular (*Volksbuch*) en las que el argumento continuó viviendo hasta finales del siglo XVIII, aunque con ligeras variantes. Como personaje cómico intencionado, exigido por su función dramática, Eulenspiegel resucitó en la farsa vienesa. La primera identificación con Eulenspiegel es el Gaspar de la obra de Perinet *Die Schwestern von Prag*, fue hecha por Kotzebue, y a partir de éste, Eulenspiegel se convierte en protector de la pareja amorosa dentro del conflicto estereotipado entre el tutor, la tutelada y el amante de ésta. Continúan su desarrollo M. Stegmayer (1808), J. Nestroy (1835) y A. Bittner (1860), con lo que la figura perdió la mayoría de sus características primitivas.

La literatura política anterior a la Revolución del 48 redujo el argumento de Eulenspiegel a pura sátira de la época (E. M. Oettinger, *Der confiscirte Eulenspiegel*, 1833; F. Radewell, comedia, 1840; A. Böttger, poema heroico moderno, 1850; A. Ritter v. Tschabuschnigg, *Der moderne Eulenspiegel*, novela, 1846), con lo cual la figura queda reducida al papel de crítico, de personalidad indeterminada y sin destino. Esta función satírica de la época aparece todavía aunque en forma más inofensiva en J. Wolff (*Till Eulenspiegel redivivus*, 1877).

El plan de Grabbe de simbolizar en Eulenspiegel la ironía universal alemana nacida de la seriedad más profunda indica un aumento del sentido nacional simbólico, como el llevado a cabo por el flamenco Ch. de Coster, en *La légende d'Uylenspiegel* (1868; más tarde fue ampliado el título), al situar a Eulenspiegel en la época de las guerras de liberación holandesa y personificando en él al «espíritu flamenco». Un elemento hasta ahora extraño al argumento —intervención activa en defensa de una meta superior— hace que el pícaro madure a través de duras experiencias hasta convertirse en héroe de la libertad, que si bien conserva su carácter alegre, en cam-

bio al renunciar a la felicidad personal hace sonar con la misma intensidad los tonos melancólicos. La técnica de mosaico de la novela picaresca asoma todavía, pero la travesura aislada queda relegada en favor del desarrollo del carácter y de la fábula continuada.

El empleo del argumento con fines políticos, generalmente revolucionarios, aparece en la mayoría de los adaptadores posteriores, aunque con frecuencia el personaje se queda en simple glosador y crítico. La trilogía dramática de F. Lienhard (1896-1900) sitúa el argumento en la época de la Reforma y hace que Eulenspiegel muera desesperado por la división de su país; su locura es como una situación de emergencia en la que se refugia, porque no encuentra posibilidad de actuar, su única intervención en la guerra de los labradores es al mismo tiempo su fin: en brazos de Hans Sachs comprende demasiado tarde que ha perdido una vida de aceptación. Las adaptaciones del siglo XX muestran la tendencia del protagonista, no al triunfo del loco sobre la vida y el mundo, sino a la melancolía hamletiana y su disposición para el sufrimiento, al que acaba sucumbiendo (F. Braun, *Till Eulenspiegels Kaisertum*, 1911; Klabund, *Bracke*, 1918, basada en el Eulenspiegel de la Marca de B. Krüger, *Hans Clawert*, 1587) o por lo menos, y a pesar de su libertad interna, aparece como derrotado ante el mundo exterior (W. Vershofen, *Tyll Eulenspiegel, Spiel von Not und Torheit*, 1919; G. Weisenborn, *Ballade vom Eulenspiegel, vom Federle und von der dicken Pompanne*, 1949; J. Ausserhofer, *Der unsterbliche Narr*, trilogía épico-dramática, 1960). También la adaptación más importante, dentro de este período de evolución del argumento, la epopeya de G. Hauptmann *Des grossen Kampffliegers, Landfahrers, Gauklers und Magiers Till Eulenspiegel Abenteuer, Streiche, Gaukeleien, Gesichte und Träume* (1927) tiene esta característica de contrastes irreconciliados: el aviador de combate de la Primera Guerra Mundial, aterrado de sus acciones e incapaz de asentarse firmemente en la Alemania de la postguerra, continúa siendo el pícaro y vividor del *Volksbuch*, pero el refinamiento espiritual e intelectual, la angustia vital y las experiencias de los sueños le privan de su capacidad de resistencia, por eso cuando ha agotado su capacidad de sufrimiento sólo puede alcanzar de nuevo la libertad a través del suicidio.

Frente a la mitificación de la figura, que, en la novela de C. Mandelartz que recoge muchos motivos de sus antecesores (1950), queda todavía acentuada por encuentros con otras figuras míticas como el flautista y \*Don Quijote, existen adaptaciones que evitan intencionadamente esta carga espiritual del argumento dando nueva vida al viejo bromista y fanático de la verdad (A. v. Bernus, *Spiel um Till Eulenspiegel*, 1941), pero con un cierto aburguesamiento y atenuación moralizante igualmente extraña al argumento (H. Vosberg, comedia, 1912; O. E. Kiesel, *Unterwegs nach Mölln*, 1935, *Und so starb Till*, 1936; O. Brües, *Mutter Annens Sohn*, novela, 1948). La división primitiva entre la figura y el argumento amenazaba llevar en la literatura moderna a una partición en dos líneas de desarrollo, una de las cuales trataba de elevar míticamente el argumento intentando colocar junto al \*Fausto buscador de la verdad a un Eulenspiegel buscador de la verdad, pero apartándose al mismo tiempo de la postura alegre y contemplativa de la figura, mientras que en las versiones que conservaban el carácter de picaresca se demostró la falta de solidez de lo puramente pícaro y se intentó una moralización del argumento que no está de acuerdo con el tema. Desde De Coster no se ha logrado ninguna revitalización auténtica del argumento a partir de sus componentes.

F. W. D. Brie, *Eulenspiegel in England*, 1903; H. Roller, *Eulenspiegel-Zeitpiegel*, tesis, Viena, 1934; M. Heller, *Moderne Eulenspiegeldichtung*, tesis, Viena, 1940; R. Lauterbach, *Die Mythisierung Eulenspiegels in der rheinischen Literatur*, tesis, Bonn, 1952.

**Eurídice.** Ver Orfeo.

**Eva.** Ver Adán y Eva.

**Ezzelino da Romano.**—Ezzelino da Romano (1194-1259) descendía de noble linaje alemán y se convirtió en yerno del emperador \*Federico II y en gobernador de Padua. Por medio de la violencia y la traición fue extendiendo cada vez más su poder en el norte de Italia y puede ser considerado como precursor de los déspotas del Renacimiento italiano, a pesar de ser partidario incondicional de los Hohenstaufen. En 1259 fue herido en Cassano y murió poco después en prisión.

La leyenda popular italiana convirtió a Ezzelino en la encarnación del tirano cruel. La Iglesia, que le había excomulgado, apo-

yó la formación de este mito; en los Anales del Monasterio de Santa Justina se halla por primera vez la idea de que Ezzelino había sido enviado a la Lombardía como castigo divino. Rolandino de Padua nos transmite la afición de Ezzelino a la astrología y la profecía de su muerte que hace su madre, astróloga. La creencia popular veía en él a un hijo del diablo, incluso a una encarnación de Satanás. Sin embargo la leyenda de la figura sombría y cruel que aparece en el *Inferno* de Dante (h. 1310) y en el *Orlando furioso* de Ariosto (1516-1521) fue ganando poco a poco aspectos más simpáticos, entre los que destaca su orgullo de gobernante. Dos narraciones de las *Cento novelle antiche* (fin. s. XIII) muestran a Ezzelino como dueño absoluto, pero no inhumano de sus súbditos, cuyas artimañas descubre y persigue. Épocas posteriores adjudicaron al misógino incluso historias amorosas, como la pasión por la viuda de un enemigo muerto, la cual no halla otro modo de escapar a su persecución que rompiéndose el cráneo contra la losa de la tumba de su esposo. Este episodio ha sido adaptado con frecuencia, pero sin éxito (A. M. Buonfanti de' Cassarini, *L'amor fedele di Bianca da Bassano*, poema lírico-trágico, 1653; C. Dottori, *Bianca*, drama, 1671; G. Sale, *Bianca*, drama, 1775; M. R. Gálvez de Cabrera, *Blanca de Rossi*, drama, 1804; H. J. Collin, *Bianca della Porta*, drama, 1809; V. di Bassano, *Bianca de' Rossi*, poema, 1832; F. Zamboni, *Bianca della Porta*, drama, 1856; G. Ramelli, *Bianca da Bassano*, drama, 1869; G. Bertoldi, *Bianca de' Rossi*, romance, 1871).

En el drama latino renacentista de Albertino Mussato (*Ecerinis*, h. 1300) la figura de Ezzelino es elevada a categoría satánica. La obra comienza con la confesión de la madre de haber concebido a sus hijos Ezzelino y Alberico del mismo Satanás; Ezzelino se siente confirmado en su carácter con esta revelación y camina hacia la meta del poderío universal como tirano enviado de Dios, con la misma imperturbabilidad con que camina al encuentro de la muerte predicha por su madre. En tragedias italianas posteriores Ezzelino se convirtió en una figura tiránica de marioneta (G. Baruffaldi, *L'Ezzelino*, 1721; C. Marengo, *Ezzelino terzo*, 1832). Eichendorff tomó algunos rasgos de esta obra severa en ideas y en forma para su tragedia *Ezzelin von Romano* (1828) inspirada en la *Geschichte der Hohenstaufen* de Raumer (1824-1826), pero dán-

dole mayor suavidad. La relación de Ezzelino con el ámbito satánico no se establece a través de su propia ascendencia, sino a través de su hijo ilegítimo Ugolino, que es también quien le predice su muerte. El motivo de la hbris de Mussato fue interpretado por Eichendorff más concretamente como separación del emperador y fundación de un Estado italiano independiente.

Frente a la forma movida e individual dada al argumento por estos dos dramas, los posteriores resultan en exceso estáticos.

Ezzelino aparece como típico déspota renacentista (C. F. Meyer, *Die Hochzeit des Mönchs*, 1884), y como personaje que camina impávido a una muerte predestinada (G. Pfizer, ciclo de novelas, 1840; E. Schumann, *Das letzte Geschick*; cuento, 1936).

O. Brentari, *Ecelino da Romano nella mente del popolo e nella poesia*, Padua, 1889; E. Stieve, «Der Charakter des Ezzelino von Romano in Anekdoten und Dichtungen» (*Historische Vierteljahrsschrift*, 13), 1910; L. Bianchi, «Eichendorffs Ezelin von Romano und Musatos Ecerinis» (*Zeitschrift für deutsche Philologie*, 64), 1939.

## F

**Falieri, Marino.**—Según crónicas italianas, Marino Falieri (1274-1355) fue elegido dux, a los ochenta años, en 1354. Utilizó el descontento del pueblo, basado en los abusos sociales, para una conspiración contra el dominio de la nobleza. La causa de su decisión fue un libelo que un miembro de la nobleza llamado Steno había escrito contra él y su jovencísima esposa, así como la pena ridícula con que sus compañeros habían castigado este ataque en el Consejo de los Cuarenta. La conspiración fue traicionada y Marino Falieri ejecutado.

El motivo de la conspiración fracasada contra una casta llena de prerrogativas tiene un acento especial en el argumento de Falieri, debido a su relación con la ofensa hecha a la vida privada del jefe. Al lado de los motivos del dux octogenario para un golpe de Estado, la figura de la juvenil dogaresa incorporada al conflicto se convierte en determinante para el desarrollo de la acción, según el papel que le asigne la literatura. La dogaresa puede ser pasiva y una esposa inocente y fiel, cuyo honor defiende el esposo; puede también intervenir activamente por sí misma en la política en una u otra dirección; por otro lado, el ataque del libelista puede muy bien estar justificado y ella hallarse unida a otro hombre por un amor más o menos culpable.

La fructificación literaria del argumento es tardía. En Alemania, la *Staatsgeschichte der Republik Venedig* de J. F. Le Bret (1773) puede ser considerada como punto de partida; no narra los acontecimientos con el estilo escueto de las crónicas, sino que hace resaltar con una forma narrativa animada, entrecerrada de diálogos, el motivo de los celos, dando al argumento su sello

literario. Después de una novela terrorífica anónima *Die Bundesbrüder* (1803), que sólo utiliza los acontecimientos políticos para la descripción de sociedades secretas y bandas de ladrones, fue el Romanticismo tardío el que desarrolló el argumento con diversas variantes interesantes. La novela corta de E. T. A. Hoffmann *Doge und Dogaresse* (1819) hizo desaparecer al dux senil, de efecto rayano en lo grotesco, y la acción de Estado tras los amores de la dogaresa y el gondolero y conspirador Antonio; como los amantes no ven más posibilidad de unirse que la muerte, se arrojan juntos al mar. Un boceto de ópera de Robert Schumann (1838) se basó en los motivos de Hoffmann. En el drama de Lord Byron (1821), en cambio, la acción política pasó a primer plano siguiendo estrechamente las fuentes; el matrimonio del dux fue un acto de nobleza, la dogaresa es inocente e intenta salvar el honor de su esposo cuando éste es juzgado. En 1829 siguió la tragedia del francés Delavigne, quien desarrolló el argumento en la dirección del adulterio: Eleono ama al sobrino del dux, Fernando, que muere purgando su culpa en duelo con el difamador Steno, mientras que el dux perdona a su esposa. Con la ópera italiana más importante de Donizetti (1835, texto de E. Bidera), basada en Delavigne, se cerró la gran época del argumento; pueden observarse algunas resonancias en una poesía de la condesa Hahn-Hahn (en *Venetianische Nächte*, 1838) y en los fragmentos de drama de Gutzkow (1839) y O. Ludwig (a partir de 1839), que siguieron a Byron en la interpretación del papel de la dogaresa; Ludwig se imaginó al dux como hombre interiormente joven, que ama verdaderamente a su esposa. Algunas ideas de Grill-



parzer sobre el argumento se incorporaron a su *Ein treuer Diener seines Herrn* (1828).

Un segundo período de florecimiento, aunque más pobre, tuvo el argumento en la época del historicismo, cuando el colorido del Renacimiento italiano se puso de moda. Sirve de puente el drama de F. Kugler *Doge und Dogaresa* (1851): Falieri aparece como juez del amor prohibido de su esposa, mandando al amante de ésta en duelo, y por ello deja abandonada la revolución iniciada. Las adaptaciones siguientes se apoyaron en alguno de los grandes modelos, bien en el acento político de Byron (H. Kruse, drama, 1876; A. Ch. Swinburne, drama, 1885; W. Walloth, drama, 1888), o en el romance de Hoffmann sobre los amantes inocentes (Murad Efendi, que es F. v. Werner, drama, 1871; W. Freudenberg, ópera, 1889; L. Roseilius, *Doge und Dogaresa*, ópera, 1928), o en el tema de adulterio de Delavigne (J. F. Lahmann, drama, 1910), pero mezclando por otro lado los diversos motivos. A. Lindner (drama, 1875) inventó una dogaresa que manda hacer prisionero a su marido y pronunciar ella misma la sentencia de muerte, y M. Greif (drama, 1878) interpretó la caída de Falieri al estilo de la tragedia de predestinación, como una fatalidad que persigue a la familia. En Italia el argumento fue tratado también en forma de novela histórica (F. Venosta, 1886; F. Lodi, 1891).

F. Michel, «Über die dramatischen Bearbeitungen der Verschwörung des Marino Falieri im Anschluss an Byrons Tragödie» (*Berichte des Freien Deutschen Hochstifts*), 1885/1886; I. Kühnt, *Die deutschen Marino Falieri-Dichtungen*, tesis, Breslau, 1931.

**Falso Valdemar, El. Ver Valdemar, El falso.**

**Falstaff.**—Las relaciones del rey de Inglaterra Enrique V (1387-1422) con sir John Oldcastle, ejecutado en 1417 por su proselitismo en favor de la doctrina de Wiclef, han conducido a la formación de un complejo argumental totalmente apartado de la realidad histórica. Enrique V era alabado y querido por su pueblo como restaurador de la paz interna, conquistador del norte de Francia y vencedor de la batalla de Azincourt; en la *Historia Anglicana* de Thomas Walsingham (h. 1422) se decía de él que poco después de su subida al trono había sufrido una transformación, convirtiéndose en un hombre serio, austero y honrado, sin que se mencionase para nada su vida disipada anterior. Poco más tarde algunas cró-

nicas narraban su enfrentamiento con el padre, a causa de su vida alocada, y la conmoción y arrepentimiento que le produjo la muerte de éste. Finalmente Robert Fabian (*The New Chronicles of England and France*, 1504) transfirió rasgos de la vida de Eduardo II a Enrique V, informando del trato del príncipe con camaradas licenciosos y locos y del destierro de éstos a su subida al trono, con lo que el cambio de espíritu del joven rey se ponía aún más de relieve.

De las actas del proceso eclesiástico se desprende una estrecha amistad de Enrique con Oldcastle, condenado por hereje y jefe de los Lolardos: el rey pidió a la jerarquía eclesiástica la demora de la acusación, pretendiendo hablar personalmente a la conciencia del caballero, y aun después de fracasado este primer intento, logró durante la vista de la causa un segundo retraso de la condena, porque contaba con la retractación de Oldcastle. En lugar de eso, Oldcastle huyó de la Torre de Londres. A pesar de la excomunicación logró esconderse durante tres años entre sus correligionarios de Gales, siendo al fin hecho prisionero en 1417 y ejecutado. Mientras que las actas eclesiales ofrecen la imagen de un hombre recto, aunque impetuoso y obstinado, que rechazó todo arreglo muriendo por su fe, de las actas estatales se desprende la imagen de un sedicioso, que llevó a los Lolardos hasta las puertas de Londres para atentar contra la vida del rey.

De otras fuentes contemporáneas (Thomas Elmham, *Gesta Henrici Quinti*; Thomas Ocleve, balada) puede extraerse el bajo origen del caballero, que comenzó su carrera de las armas con banderías durante una rebelión en Gales, así como el juicio negativo de sus coetáneos: el comportamiento de un caballero, que no estaba dispuesto a ganarse un puesto en la campaña de Francia por medio de su retractación, resultaba despreciable. La tradición de las crónicas eclesiales del siglo siguiente, y sobre todo las llamadas *Canciones de los Lolardos* dirigidas contra los herejes, dieron mayor relieve a estos rasgos, convirtiendo a Oldcastle en la figura de un caballero ridículo, quien en lugar de ir a la guerra, presume con citas bíblicas, viviendo cobardemente entre gentuza desheredada de la fortuna y llevando vida de bandido. Con la Reforma, la valoración de Oldcastle cambió totalmente de signo: se convirtió en el precursor y mártir del protestantismo, habiendo aban-

donado su vida disipada de juventud tras una llamada de la gracia.

A ambas figuras, cuya amistad ha quedado patente, la leyenda les adjudicó una transformación: al rey, la político-moral; al mártir, la religioso-moral. A esto hay que añadir el hecho de su enemistad y de la ejecución de su antiguo amigo ordenada por el soberano. El autor anónimo del drama *The Famous Victories of Henry the Fifth*, representado ya antes de 1588 e impreso en 1598, reunió las dos juventudes disipadas en una común, relacionando de este modo la evolución de ambos. El príncipe Enrique es miembro de una banda de ladrones, en la que Oldcastle, que espera del futuro rey grandes prebendas, da el tono. Enrique, empero, se convierte en el momento de su subida al trono y destierra a sus antiguos camaradas; pero dispuesto a perdonarles si a sus oídos llegan buenas noticias sobre ellos. El príncipe ha sido representado siguiendo el modelo tan popular entonces de \*El hijo pródigo, Oldcastle según el tipo del «miles gloriosus». Los caminos de los amigos de juventud se separan con la evolución del rey; Enrique se aparta de Oldcastle. No se menciona el hecho de que éste a su vez ha sufrido una evolución y que posiblemente sea ésta la verdadera causa de la separación, más que la de su real amigo; el martirio de Oldcastle no parece ser conocido por el autor.

El drama en dos partes de Shakespeare *Henry IV* (1597/1598), basado en el *Famous Victories*, ligó la figura de Oldcastle aún más a la tradición católica, dibujando a un tragón, cobarde y beatón, que además recibió rasgos especialmente cómicos debido a su avanzada edad y a su figura voluminosa. Interior y exteriormente es figura de contraste del príncipe, cuyo mejor natural sale a flote dentro del ambiente depravado, dando así mayor crédito a la evolución posterior. Hasta después de haber escrito la segunda parte del drama, Shakespeare no se enteró del martirio de Oldcastle, intentando salir al paso de objeciones por medio de un prólogo y cambiando finalmente el nombre del héroe, que no coincidía ya con el Oldcastle histórico, por el de Falstaff. La protesta del sector puritano del pueblo se hace patente también en el drama *First Part of the History of the Life of Sir John Oldcastle, Lord Cobham* (1599) de Munday/Drayton/Wilson/Hathaway, que hace aparecer a Oldcastle como amigo del

rey y mártir de la fe, trasladando a un sacerdote católico todos los defectos que le atribuía la tradición católica. Acaba, lo mismo que una adaptación épica de la misma época, de John Weever (*The Mirror of Martyrs*, escr. en 1599, impr. en 1601), con la huida a Gales.

Entretanto la figura de Falstaff había ganado tanta popularidad, que si bien Shakespeare no la utilizó en *Henry V*, sí lo hizo en cambio —probablemente por encargo de la reina Isabel— en un marco puramente de comedia (*Las alegres comadres de Windsor*, 1600): como galanteador fanfarrón, burlado y castigado por dos mujeres a las que corteja al mismo tiempo y por los maridos de éstas. Esta continuación limitadora del desarrollo del personaje condujo finalmente al héroe de ópera supercómico de Salieri (*Falstaff*, 1798), S. H. Mosenthal/O. Nicolai (*Die lustigen Weiber von Windsor*, 1849) y A. Boito/Verdi (*Falstaff*, 1893); Boito devolvió de nuevo a la figura algunos rasgos del *Henry IV*. El drama de Enrique-Falstaff fue readaptado en 1723 por A. Hill, mientras que *La jeunesse de Henri V* (1806) de A. Duval no debe ser considerada como continuación del argumento, ya que el drama en realidad tiene por héroe a Carlos II y sólo se cambió el título, poniendo Enrique V, por consideraciones con la censura.

W. Baeske, *Oldcastle-Falstaff in der englischen Literatur bis zu Shakespeare*, 1905; P. Kabel, *Die Sage von Heinrich V. bis zu Shakespeare*, 1908.

**Falún.** Ver Mina de Falún, La.

**Fastrada.** Ver Carlomagno.

**Fausto.**—La vida y el carácter de Jorge Fausto (h. 1480-1540), que residió en las ciudades universitarias de Wittenberg, Erfurt e Ingolstadt practicando las ciencias de moda, la medicina, la astrología y la alquimia hasta la charlatanería, obtuvieron ya en los informes de sus coetáneos rasgos legendarios. Las tradiciones que se fueron formando, sobre todo en el círculo de Melanchton de Wittenberg (Johann Mennel, August Lerchheimer), pero también en Nuremberg, en Erfurt (Mutianus Rufus) y en el alto Rin (Johann Trithemius), dicen que Fausto estudió magia en Cracovia, practicó la nigromancia, pronunció profecías, hizo un intento de vuelo en Venecia y finalmente se lo llevó el diablo en figura de perro.

De estos hechos nació la leyenda de Fausto, que fue recogida en el libro popular

*Historia von D. Johann Fausten* (1587), impreso por Spiess en Francfort del Main. Según éste, Fausto nace en Roda, junto a Weimar, estudia teología en Wittenberg con ayuda de un pariente, para abandonarla después del doctorado y dedicarse a la magia en Cracovia. Su ansia de saber y su soberbia le llevan a un pacto con Mefistófeles, el sicario del diablo: después de veinticuatro años, durante los que Fausto verá cumplidos todos sus deseos, su alma pasará a ser propiedad del diablo. Los primeros ocho años los pasa Fausto entre los estudios y la vida de placer de Wittenberg; su intención de casarse va en contra de los planes del demonio, que a cambio le promete todos los amoríos que desee. Los intentos de arrepentimiento son deshechos por el diablo con música mágica. Otros ocho años los pasa Fausto en un viaje por la tierra y el cosmos, llega al Vaticano, a Constantinopla junto al sultán y a la corte del emperador; con sus artes mágicas llena de asombro a los poderosos y a los humildes. Después regresa a Wittenberg. El intento de conversión de un hombre sabio termina en un segundo pacto con el diablo. Ante los estudiantes de Wittenberg, Fausto conjura a la figura de Helena, se enamora de ella y se casa con el espectro; de este matrimonio nace un hijo, Justo Fausto. Fausto muere temblando y lleno de terror, después de haberse despedido de sus discípulos con un discurso de auto-acusación; lega su casa a su criado Wagner; Helena y su hijo desaparecen a su muerte.

El libro popular fue ampliado ya en 1589 con la historia de la cabalgada de Fausto sobre un tonel y cinco historias procedentes de la tradición de Erfurt, y continuado en 1593 por la *Leben Christoph Wagners*, en la que su fámulo continúa en el nuevo mundo las magias y viajes de su señor. La adaptación de G. R. Widmann (1599) llenó de datos la vida de Fausto con el fin de darle mayor crédito, haciéndola totalmente paralela a la de Lutero; la prohibición de contraer matrimonio fue incluida ya directamente en el pacto, y las relaciones eróticas de Fausto reprimidas.

El argumento de Fausto fundió la imagen característica de un aventurero cínico, reconocido como peligroso, y significativo para la época del Renacimiento y del Humanismo, con el motivo cristiano-medieval del mago condenado. El dominio de las fuerzas de la naturaleza en la ejecución de hechos milagrosos sólo era posible, según

el criterio cristiano, como reflejo de la ayuda de Dios o de los santos; sin ésta, era signo de alianza con las fuerzas del mal y tenía carácter diabólico. Por eso estos poderes se atribuyeron, en las leyendas cristianas primitivas de Simon Mag y Cipriano a los hombres paganos, que en el momento de su conversión abandonaban aquellas prácticas. Hasta la leyenda medieval de \*Teófilo no aparece el motivo de la separación de Dios y del pacto con el demonio, pues aquí el mago es un obispo cristiano, que al final se salva por su arrepentimiento y con la ayuda de la Madre de Dios. Su imagen habrá influido probablemente en la figura de Fausto, que tomó también rasgos de otros pactadores satánicos y figuras de magos (\*Merlín, \*Roberto el Diablo, la \*Papisa Juana), y que en sus viajes y travesuras muestra también cierto parentesco con \*Eulenspiegel. Sin embargo los rasgos inconfundibles de Fausto son su orgullo de sabio, la ambición y el ansia de poder del intelectual, cuyo anticristianismo no se expresa ya solamente en el pacto satánico, sino también en su unión con la Helena de la Antigüedad clásica, o sea pagana, que actúa como instrumento del infierno. Fausto queda especialmente acentuado en la adaptación de Widmann como tipo contrapuesto al hombre luterano humilde, consiente de sus pecados, y no puede ser redimido por medios de ninguna clase, puesto que ha cometido el mayor pecado imaginable para el protestantismo: ha dudado de Dios, ha perdido la fe y la esperanza en Dios. Lo arraigado que el tipo de Fausto estaba en el espíritu de la época lo muestra la compasión, que, a pesar de todo el horror y la indignación, vibra en la triste escena final, en la que se expone la tragedia del hombre moderno, al que su libertad y su debilidad han entregado en los brazos de Satanás.

La feliz coincidencia de una traducción espiritualizante (de P. F., h. 1590), de una cultura teatral desarrollada y de un autor interiormente muy próximo al espíritu fáustico, condujeron en Inglaterra a una refundición rápida del argumento en forma dramática. La *Tragical History of Doctor Faustus* (repr. desde 1594, impr. en 1605) de Christopher Marlowe ajustó el destino de Fausto a un ritmo visiblemente dialéctico, en el contraste del ángel bueno y el malo, de la Biblia y la magia, del arrepentimiento y el pecado; de escenas trágicas y cómicas. Marlowe destacó el latente titanismo de Fausto y la oscura melancolía de Mefistófe-

les, convertido casi en compañero de desgracias, creó el grandioso monólogo inicial del cuarto de estudio y terminó con la condenación inevitable, cuya proximidad es anunciada por las doce campanadas del reloj; el coro final lamenta la terrible caída del hombre arrogante.

El argumento de Fausto, lo mismo en Inglaterra que en Alemania, fue cultivado durante casi doscientos años exclusivamente por el teatro, llegando a convertirse en simple obra de magia y espectáculo. El argumento llegó a Alemania con los comediantes ingleses como deformación del texto de Marlowe; la primera representación comprobada tuvo lugar en Graz en 1608. Sin embargo las ediciones continuadas del libro popular alemán influyeron en el desarrollo del teatro popular. La versión de Pfizer (1674), resumida, que elimina la tendencia anticatólica, hace derivar de la prohibición de matrimonio una historia de amor: el matrimonio proyectado por Fausto con una joven pobre es estropeado por Mefistófeles mediante la unión con Helena, siendo éste un motivo de gran porvenir, que se conserva también en la versión aún más resumida de Christlich-Meynenden (1725); aquí Fausto no hace el pacto sólo por afán de saber, sino también por falta de recursos económicos, rasgo éste que coincide con el carácter de Fausto y de su divertido criado en las comedias populares. Junto con el texto de Marlowe se había recogido también el personaje cómico introducido por éste, que primero como bufón y más tarde como marioneta hacía de criado de Fausto. La función de esta figura adquirió especial desarrollo en Viena; J. Stranitzky (*Leben und Tod Fausts*, 1715) puso al lado de Fausto a un «Hanswurst» (bufón, Clarín) como imagen que por la parodia le sirve de contraste y crítico humorístico, iniciando con ello una evolución cuya influencia se observa todavía en los cuentos de A. Bäuerle (*Doktor Fausts Mantel*, 1817, entre otros). En Viena se convirtió también en caballero a Mefistófeles, que hasta entonces había actuado disfrazado de franciscano. Una evolución parecida se llevó a cabo en Inglaterra, en la que la farsa de William Mountfort *Life and Death of Doctor Faustus* (1684), con la actuación de Arlequín y Escaramuz, así como con la inclusión de partidas de canto y baile, anuncia la emancipación de lo cómico, que más tarde alcanza su punto culminante con la pantomima *Arlequin Doctor Faustus* (1724),

teniendo todavía resonancia en la *History of the Magician Faustus* (1776) de A. Hamilton, que fue representada en la corte de la reina Isabel. En 1846, Simrock valiéndose de todas las fuentes disponibles, reconstruyó en una pieza de teatro de marionetas todos los motivos aportados por la tradición; Kasperl, que con su charlatanería domina a los espíritus, sin haber vendido su alma al diablo, tiene aquí la misma función que en las viejas comedias populares. Asimismo hay que catalogar en el teatro de títeres las operetas y comedias del siglo XVIII que versan sobre Fausto. Las canciones populares sobre el Doctor Fausto, una de las cuales se halla en *Des Knaben Wunderhorn*, conservaron, en medio de un gusto decadente, la seriedad que el argumento requería.

Ya los dramas populares de las zonas católicas de Alemania habían intentado relacionar la fábula con la leyenda de Abelardo o con la de Cipriano, recibiendo forma dramática en *El mágico prodigioso* de Calderón (1637), y preparar así la acción interna para llegar al perdón a través del arrepentimiento y la penitencia. Pero sólo el espíritu humanitario burgués de la segunda mitad del siglo XVIII fue capaz de llevar a cabo este decisivo cambio de enfoque. Lessing, que volvió a descubrir el argumento para la literatura artística, hizo dos bocetos de Fausto: uno que había de transcurrir de forma «totalmente humana», sin demonio, al estilo de las tragedias burguesas, y otro que debía seguir el modelo de la vieja fábula y del que podemos hacernos mejor idea por las escenas que nos transmite en *17. Literaturbrief* y por las noticias de sus amigos. El ansia de saber de Fausto ofrece a los demonios un magnífico campo de ataque, pero su alegría triunfante es prematura: «Dios no ha dado al hombre el más noble de los instintos, para hacerle eternamente desgraciado». Su ángel bueno hace adormecerse a Fausto, y que sueñe su trágico destino, con lo cual la intervención del demonio resulta ser mera fantasía.

Las adaptaciones de Fausto en las décadas siguientes oscilan entre la solución pesimista y la optimista ofrecida por Lessing. Bajo el signo de la tragedia burguesa, Fausto se fue acercando más a las figuras de seductores de la novela y el drama de aquella época. La actuación de los padres de Fausto tiene momentos de emoción, pues va dando lugar a una inclinación al sacrificio, a la

reconciliación, a la conversión del pecador (P. Weidmann, 1775). A la rebeldía titánica del Sturm und Drang, en cambio, le venían como anillo al dedo la disipada vida y el desgraciado final de Fausto. Los fragmentos de Maler Müller (*Situation aus Fausts Leben*, 1776; *Fausts Leben dramatisiert*, 1778) nos muestran a un loco y despreocupado vividor, y se interrumpen en el momento en que debía iniciarse la evolución de Fausto. El fragmento de Lenz *Die Höllenrichter* (1777) describe, como pena espiritual del condenado Fausto, la soledad, la vida sin amor. La novela de M. Klinger *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* (1791), describe, con visión profundamente pesimista, un mundo en el que la formación de los hombres auténticos es impedida por el Estado, la Iglesia y la Sociedad. Fausto, que había esperado, con ayuda de su pacto con el Diablo, mejorar el mundo por medio del arte de la imprenta inventado por él, se hace culpable, de forma que al final él mismo pide al Demonio la muerte (recordemos que J. G. Neumann había sido el primero en afirmar, en 1683, la identidad de Fausto con la figura del impresor magunciano Fust). Entre conmovedoras tendencias redentoras y el duro camino realista del viejo libro popular, se movieron tanto F. J. H. v. Soden (1797) como J. F. Schink (1804), quienes, aun conociendo el «fragmento» de Goethe (1790), no lo tuvieron en cuenta para nada. El conde Soden, que había recogido hábilmente los motivos existentes hasta el momento, se decidió al fin, a pesar del arrepentimiento de Fausto, por un final condenatorio. Schink había introducido ya en una versión cómica la redención por el amor de una joven, que aquí intenta desarrollar en serio: sólo por el pacto no condenaría a Fausto, sino por tres pecados adicionales. El tema de Fausto se había hecho tan popular a finales del siglo XVIII, que Tieck tuvo motivos suficientes para atacar tanto exceso en su *Anti-Faust* (1801).

La publicación de la primera parte del *Fausto* de Goethe en 1808 marcó un hito decisivo para la trayectoria del argumento de Fausto. Esta primera parte presentaba la renovación del argumento ya anunciada en el «fragmento». Inspirado por el teatro de marionetas y el libro popular, nacido de un afán de saber y un hambre de experiencias parecidos, y del sentimiento vital del titanismo —sofocado de momento por la experiencia amorosa y el destino de la infanticida por los que el *Urfaust* de Goethe se

había convertido en una tragedia amorosa—, el tema faústico aparece, en esta primera parte de la tragedia, como un drama psíquico colgado entre los polos del placer y la ambición, cuya realización no aparecía en el «fragmento». El pacto sólo ahora efectuado entre el hombre y el diablo, cuya anulación depende de que Fausto ponga fin a sus ambiciones, es como la sombra de un pacto muy superior entre el Dios que tiene fe en una humanidad descarriada, pero buena, y Mefistófeles, encarnación dramática del espíritu del mal, del nihilismo y del escepticismo. Ya en el fragmento de Lessing aparecían planes diabólicos contra los hombres, pero en Goethe estos planes diabólicos están incorporados al plan divino sobre el universo, y en esto se funda la esperanza de que el Fausto pecador del final del drama será redimido al fin de una segunda parte de la obra, del mismo modo que en la tragedia de Margarita la «condenación» del *Urfaust* primitivo se había convertido en la «salvación» de la primera parte.

Hasta veinticinco años después de la aparición de la primera parte no publicó Goethe la segunda, debido sobre todo a las dudas que dominaron al escritor respecto a las posibilidades del final. El interés por el argumento era general, y aunque siguieron apareciendo nuevas refundiciones del mismo, no eran más que sombra de la grandiosa creación goethiana, cuya merecida fama aumentó con la segunda parte. Con la interpretación de Goethe, Fausto parecía haber alcanzado el valor simbólico y la altura mítica que le acercaban a otras figuras míticas, como \*Don Juan, \*Prometeo, el \*Judio Errante. Efectivamente, ya el drama de N. Vogt *Der Färberhof oder die Buchdruckerei in Mainz* (1809), construido sobre base científica, introdujo la relación con Don Juan, que más tarde fue completada por Ch. D. Grabbe, no con la fusión, sino con la confrontación de ambos (*Don Juan und Faust*, 1829). Interpretado desde el punto de vista nihilista, Fausto, cansado de vivir, se entrega como víctima al espíritu del mal, mucho antes del tiempo previsto, quedando en esto oscurecido por la figura de Don Juan, de mayor colorido y vitalidad. El *Faust* de A. v. Chamisso (1804) tiene una actitud parecida, también determinada por el ambiente de la época, al suicidarse con la esperanza de conocer en la muerte la verdad que la vida le niega. El *Faust* de A. Pushkin (1826) muestra otra variante del

espíritu de la época: en lugar del hambre de experiencias del Fausto goethiano, es ahora el conocimiento de la inutilidad de la existencia y el aburrimiento lo que aparta a Fausto de Dios. En el fragmento de juventud de Grillparzer (1811) el dualismo del corazón de Fausto adopta la fórmula característica para el huraño escritor: la tentación del mundo frente a la paz del espíritu. En cambio el Fausto de A. v. Arnim (*Die Kronenwächter*, nov., 1817) se apoya conscientemente en el libro popular y se presenta como compinche bebedor lleno de fuerza, curandero e impostor. Nuevas adaptaciones de comienzos del siglo XIX, como las obras de repertorio de Klingemann (1815), J. v. Voss (1823) y Holtei (1829), en contraste con Goethe, se apartan de la elevada concepción filosófica, y también la primera ópera fáustica (J. C. Bernard/L. Spohr, 1814), que había aproximado el carácter de Fausto al de Don Juan. Todos estos autores condenan a Fausto; sólo Holtei hace que se convierta mientras se quema en la hoguera. Es curioso que ninguna de estas obras prescindiera ya de la figura de la inocente amante abandonada lo mismo que Helena. La nueva posición de Fausto como hombre entre dos mujeres ocupa también la obra diabólica de enorme éxito del inglés G. Soane *Faustus* (1825). Finalmente hay que citar las continuaciones generalmente bien-intencionadas de la primera parte del *Fausto* de Goethe, que se adelantan a la solución del propio Goethe, y una de las cuales termina con la redención no sólo de Fausto, sino también de Ahasvero (el Judío Errante) y Mefistófeles (J. D. Hoffmann, 1833).

La propaganda que Mme. de Staël hizo de la obra de Goethe fue la causa de que también en Francia apareciesen aportaciones a la historia del argumento fáustico; el libro popular traducido por Palma Cayet en 1598 y recogido en 1776 en la *Bibliothèque des romans* había tenido en Francia repercusión digna de mención, y tampoco ahora el interés iba dirigido a la figura del Fausto errante y desorientado, según puede verse en la interpretación de Mme. de Staël, sino a los rasgos infernales de Mefistófeles y a la conmovedora Gretchen (Margarita). En la pieza de magia de Béraud/Merles con música de L. A. Piccini (1828) los personajes de Goethe aparecieron por primera vez en un escenario francés y alcanzaron gran popularidad, reforzada aún más por el drama de Lesguillon,

*Méphistophélès* (1832). Más tarde el italiano Arrigo Boito en su ópera *Mefistofele* (1868) continuó dando a lo demoníaco mayor realce que al elemento lírico. Otra contribución muy popular francesa al argumento fáustico fue la ópera sentimental *Faust et Marguérite* de Gounod (1859). De la leyenda dramática de H. Berlioz, titulada *La Damnation de Faust* (texto de Berlioz/A. Ganbonnière, 1846), no hubo versión para el teatro hasta el año 1908.

La tragedia de Gretchen (Margarita), que tan importante había resultado para la difusión del argumento, volvió a ser dentro del drama de Goethe, con la terminación de la segunda parte del *Fausto* (1832), lo que según su función tenía que ser: una etapa entre muchas. La íntima relación con la tradición fáustica general se puso claramente de relieve con la estancia de Fausto en la corte imperial, el conjuro de Helena y el matrimonio de Fausto con ella, destacando así más el eje interno de la obra: el insaciable Fausto, vagando de experiencia en experiencia, disfruta del momento supremo sólo «con el presentimiento» aun en los momentos de aparente permanencia y afirma hasta el final su eterna insatisfacción. El diablo no ha conseguido engañar a Fausto a través del placer, y la apuesta que parece saldable según el pacto terreno, está perdida ante un foro más alto. Fausto ha sido ya arrancado a la muerte eterna, y, más allá de todo lo terreno, le perdona el amor de Dios. Elementos argumentales independientes, a los que el escritor dio poder simbólico, como la mascarada, la clásica noche del Valpurgis clásico, la figura del homúnculo, la unión simbólica de la Antigüedad y la Edad Media en Euforión, las figuras de \*Filemón y Baucis, han quedado incorporadas definitivamente a la fábula fáustica; y el acto final dirigido hacia el final redentor, que hace que Fausto supere las metas egoístas en el grandioso cultivo de nuevos terrenos reconquistados, ha ampliado esencialmente la figura y el destino del eterno buscador.

El sentimiento de la vida del hombre «fáustico», que aparece ya en la primera parte del *Fausto* de Goethe y que cien años más tarde fue considerado por O. Spengler como característico de la cultura occidental, se reflejó en el siglo XIX sobre todo en la vida y la obra de Lord Byron, pero también en las obras de Shelley y en composiciones como el *Peter Schlemihl* de

Chamisso, el *Merlin* de Immermann, el *Sartor Resartus* de Carlyle, la *Madame Twardowska* de Mickiewicz, el *Meister von Palmira* de A. Wilbrandt, el *Demiurgos* de W. Jordan, el *Homunculus* de R. Hamerling e incluso en las novelas truculentas de M. G. Lewis y C. R. Maturin. En figuras más o menos míticas y fantásticas se fundieron rasgos de Fausto con los del Judío Errante, Don Juan y Prometeo. Los reflejos demuestran a veces con más fuerza la fecundidad del argumento fáustico que las adaptaciones en sentido estricto, que la gran obra de Goethe parecía haber apagado para siempre. Con escasas excepciones, sólo pequeños talentos se atrevieron a enfrentarse con el gigante. Entre las adaptaciones del siglo XIX posteriores a Goethe, sólo merece la pena citar el poema épico de N. Lenau (1836), quien opuso al Fausto de Goethe a un representante de la filosofía nihilístico-individualista totalmente apartado de Dios y la naturaleza. Los extremos de la postura materialista-pesimista y creyente-redentora se enfrentan claramente en el *Josephus Faust* de W. Nürnberger (1842), que lleva hasta la psicología del asesinato con estupro, y en el poema didáctico-dramático de F. Stolte *Faust* (1858-1869), que hace ir madurando al héroe hacia la redención a través de un gran proceso de purificación moral. El atrevido boceto para ballet *Der Doktor Faust* de Heine (1851), basado en la tradición más antigua, que convierte al diablo en una Mefistófela, resulta de escasa importancia al lado de esfuerzos más serios; lo mismo cabe decir de *Dritter Teil* de F. Th. Vischer (1862) que, nacido de una postura burguesa liberal tanto en contra del simbolismo de Goethe como contra las interpretaciones de los admiradores goethianos, no pasa de ser una curiosidad literaria.

Sólo una época que hubiese sabido desprenderse realmente de la grandeza ensombrecedora de la obra de Goethe podría enfrentarse al argumento con nuevo impulso creador. Paul Valéry dejó fragmentos épico-dramáticos de su *Mon Faust* (escr. 1940), cuyo título anuncia ya que Valéry consideraba misión del escritor llenar continuamente de nueva vida los personajes de Goethe, que no son simples papeles, sino encarnaciones de un simbolismo trascendente. El Fausto de Valéry es una muestra de la imposibilidad de llegar hasta el sentimiento a través de la razón. En lo demoníaco existe una fuerza más realista que en lo

especulativo. En la novela póstuma de M. Bulgakov *Der Meister und Margarita* (escr. en 1928-1940, publ. en 1966-1967), se trata también de dar nuevo sentido a la vieja leyenda: el pacto que hacen con el diablo el «maestro» y su amante Margarita no es con el fin de conseguir juventud, conocimiento, poder o riqueza, sino libertad. El *Doktor Faustus* de Thomas Mann (1947) no refleja el Fausto de Goethe, sino el del libro popular, al poner el destino y el carácter del compositor moderno Adrian Leverkühn y al mismo tiempo de todo el pueblo alemán en paralelo con los del mago del libro popular. El orgullo espiritual del músico que alcanza su meta artística sólo con ayuda de medios diabólicos, su cerrazón contra el amor, su aturdimiento por medio de música diabólica y finalmente la escena de despedida y confesión con «los lamentos del Dr. Fausto», seguida de la caída en las tinieblas diabólicas, son motivos tomados del libro popular y trasladados a situaciones modernas, en las que no falta tampoco el fondo de una época revolucionaria. Con esto la fábula y la figura de Fausto volvieron a su significado primitivo, actual, de crítica moral y de época, como fenómeno crítico sintomático de una época.

Por supuesto que las óperas modernas sobre Fausto partieron, todas, de la obra de Goethe. Mientras que F. B. Busoni (*Der Doktor Faust*, 1925) volvió al teatro de títeres, N. V. Bentzon (*Faust III*, 1964) combinó el argumento de Fausto con el *Ulysses* de J. Joyce y con *El Proceso* de Kafka; y para entender, finalmente, el *Euer Faust* de M. Butor/H. Pousseur (1966), que en los momentos de transición ofrecía diversas soluciones entre las que el público debía elegir, hay que tener en cuenta que empleó motivos y citas procedentes de más de sesenta versiones.

K. Fischer, «Die Faustdichtung vor Goethe» (en Fischer, *Goethes «Faust»*, t. I), 1909; J. Petersen, «Faustdichtungen nach Goethe» (*Deutsche Vierteljahresschrift*, 14), 1936; K. Theens, *Doktor Johann Faustus*, 1948; E. M. Butler, *The Fortunes of Faust*, Cambridge, 1952; Ch. Dédyan, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, 4 tomos, Paris, 1954-1961; H. Henning, *Faust in fünf Jahrhunderten. Ein Überblick zur Geschichte des Faust-Stoffes vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 1963; id., *Faust-Bibliographie*, parte primera, 1966; A. Dabiez, *Visages de Faust au XX<sup>e</sup> siècle Littérature, idéologie et mythe*, Paris, 1967.

**Federico I Barbarroja.** — El emperador Federico I Barbarroja (h. 1122-1190), el segundo y más popular soberano de la casa

de los Hohenstaufen, se ha convertido en el más conocido de los emperadores de la Edad Media, después de \*Carlomagno. El mismo se encargó de que su personalidad y su posición de gobernante fuesen iluminadas literariamente, poniendo a disposición de los cronistas y escritores elegidos por él una colección de argumentos basada en actas oficiales, que habían sido confeccionadas por los notarios imperiales. Así las crónicas de Otón de Frisinga y de su continuador Rahewin, lo mismo que la de Godofredo de Viterbo, ofrecían la imagen de una personalidad completa, madura, de un representante perfecto de la caballería, que fortaleció la primacía alemana de la Europa central al salvar al imperio romano de los disturbios de una época amenazada de derrumbamiento y destrucción. La epopeya bajolatina sobre Barbarroja *Ligurinus*, de Gunther von Pairis, y los poemas, sobre todo el himno imperial del Archipoeta, elevaron esta imagen a categoría literaria, a la vez que el *Ludus de Antichristo* le honraba atribuyéndole el papel de emperador del final de los tiempos. También los cantos de alabanza al emperador recitados en las cortes de Roncaglia debieron pertenecer a la literatura culta latina. En la literatura medio-alto-alemana la única mención de tan importante personalidad se halla en el tan discutido momento de la fiesta cortesana de Maguncia narrado en la *Eneid* de Heinrich von Veldeke.

El *Volksbuch von Friedrich Barbarossa* (libro popular, 1519) trasladó por primera vez a Barbarroja la leyenda imperial, atribuida a varios monarcas, entre otros a Carlomagno y a \*Federico II, del encierro en el interior de una montaña. Poco a poco fueron mezclándose rasgos de la leyenda sobre el nieto de Barbarroja, Federico II, con la suya y, así, Barbarroja aparece en lugar de aquél en la *Hercynia curiosa* de Behrens (1703) como habitante del «Kyffhäuser», donde espera la renovación del Imperio, hasta su retorno. Esta versión, recogida en las *Volkssagen, Märchen und Legenden* de Büsching (1815), se convirtió en la fuente del poema de Rückert *Kaiser Friedrich im Kyffhäuser* (1817), que decidió la entrada de Barbarroja en la literatura alemana del siglo XIX.

La adaptación literaria del argumento que nos ocupa está ligada, como la totalidad de la literatura sobre los Hohenstaufen, a la historia del movimiento para la unidad alemana y la renovación de la idea imperial.

Hasta las guerras de independencia, Barbarroja apareció solamente en los dramas particularistas escritos con criterios exclusivamente dinásticos, orientados hacia los Wittelsbach o los Güelfos, sobre Otón de Wittelsbach (J. A. Eckschlager, 1811; L. Denk, 1821) o sobre Enrique el León (St. Kunze, epopeya, 1817; A. Klingemann, drama, 1808) o en relación con el cabecilla hereje Arnoldo de Brescia (J. J. Bodmer, 1776) como opo-nente —con frecuencia de signo negativo—, o como personaje secundario. Pero a partir del poema de Rückert el tema legendario del «Kyffhäuser» Barbarroja recorrió toda la lírica política del siglo XIX, reflejando tanto la esperanza y la desilusión (Hoffmann v. Fallersleben, 1840; R. von Gottschall, 1842; J. Sturm, 1849; E. M. Arndt, *Deutsche Kaiserfahrt*, 1849) como el cumplimiento de las metas políticas (K. Simrock, *Kaiserlied*, 1871; F. Dahn, *Barbablanca*; K. Gerok, *Zum Friedensfeste*) o, incluso, las corrientes enemigas al culto barbarrojoano y a la idea imperial (H. Heine, *Deutschland, ein Wintermärchen*, 1844; Herwegh, *Der Schwabenkaiser*, 1867). Un poco más tarde aparecen las adaptaciones épicas y dramáticas, a partir de la *Geschichte der Hohenstaufen* de Raumer (1824-1826), cuyo argumento, empero, no era la leyenda, sino la figura histórica del emperador. En Ch. D. Grabbe (drama, 1829/1830) el tema principal de su liberación de la tutela de la Iglesia, quedó oscurecido por el tema de su lucha con Enrique el León, que se pone en primer plano. Ambas escenas ocupan el centro de la acción, como ocurrirá con toda la dramática posterior: Barbarroja aparece primero glorioso y feliz en la fiesta cortesana de Maguncia, y totalmente cambiado en el trágico momento de caer a los pies de Enrique el León. El hecho de que Grabbe colocase al final del drama la escena de la humillación, y en cambio todos los demás adaptadores la escena de la fiesta cortesana, muestra ya la diferencia entre la interpretación trágica y la puramente panegírica del argumento. La escena de la entrada en la Milán destruida, que amplía el cuadro característico de Barbarroja con algunas tonalidades oscuras y que fue recogida como factor trágico en la balada de Strachwitz *Hie Welf* (1842), se unió generalmente, como tercera escena sintomática, a las otras dos. También el drama y la novela reflejaban el desarrollo político de Alemania: como la postura protestante contra el Papado en el conflicto entre la Iglesia y el Estado (F. Siking, dra-



ma, 1893), la condena del emperador desde el punto de vista de la Iglesia católica (C. v. Bolanden, novela, 1868), la estrecha crítica alemana de la política italiana (W. Nienstädt, *Die Hohenstaufen*, drama, 1826) que llega hasta la preferencia de Enrique el León (F. Nissel, *Heinrich der Löwe*, drama, 1857), la mitificación tradicional del emperador como símbolo del orden (A. Stifter, *Witiko*, novela, 1865-1867), la glorificación romántica del emperador y del imperio (H. Herrig, drama, 1871; E. v. Tempelty, *Hie Welf, hie Waiblingen*, drama, 1883) y, finalmente, una idea imperial modificada, que volvía a inclinarse fuertemente hacia la política nortea alemana de Enrique el León (W. Beumelburg, *Kaiser und Herzog*, novela, 1936; M. Jelusich, *Der Löwe*, novela, 1936).

Las nuevas adaptaciones del argumento, con la influyente excepción de la lírica, continúan aproximadamente con la misma interpretación: aparte del drama de Grabbe, ni las dramatizaciones del siglo XIX, ni las más frecuentes adaptaciones novelísticas del siglo XX llegaron más allá del nivel medio de la novela o del drama históricos.

K. Langosch, *Politische Dichtung um Kaiser Friedrich Barbarossa*, 1943; G. Diez, *Das Bild Friedrich Barbarossas in der Hohenstaufendichtung des 19. Jahrhunderts*, tesis, Friburgo, 1943.

**Federico II.**—El emperador Federico II († 1250), nieto de \*Federico I Barbarroja e hijo de Enrique VI, creó en su reino siciliano un Estado modelo, partiendo del cual planeó una reordenación de Occidente. El centro del Imperio era para él Italia, donde combatió encarnizadamente la supremacía del Papa y la insubordinación de las ciudades lombardas, mientras que concedía menor importancia a las crisis internas de Alemania, donde sólo estuvo dos veces para someter al antirrey Otón IV y, más tarde, a su rebelde hijo Enrique. Su dinamismo estáuico, unido a una gran espiritualidad, delicadeza y superioridad en cuestiones religiosas, y sus aptitudes diplomáticas —ganó la corona real de Jerusalén sin un solo golpe de espada— le hicieron aparecer ya ante sus coetáneos como persona superdotada, como «stupor quoque mundi et immutator mirabilis», cuya muerte sorprendente fue falseada por la leyenda temprana, al hablar de asesinato por parte de su hijo Manfredo, o ennoblecida con el nimbo de la inmortalidad, de la transportación y del retorno futuro. Para sus partidarios, Federico II fue el emperador mesiánico que sal-

vará al mundo y que espera en el monte Etna su retorno. Para sus enemigos fue el soberano tiránico, aliado del Demonio, el \*Anticristo, que ha de aparecer antes del fin del mundo. Los partidarios de Joaquín de Fiore vieron en él al martillo de la Iglesia que se purifica con sus golpes preparándose para el Juicio Final; para los joaquinistas, Federico no debería haber muerto antes de iniciarse el cumplimiento de las profecías respecto al Juicio Final. Así ambos partidos realzaron la figura del emperador en representaciones quiliásticas. La leyenda encontró en Alemania, privada hacía mucho tiempo de la perspectiva del emperador, terreno abonado, sobre todo en la época del derrumbamiento de la gloria del imperio, en la que además avivó la imaginación del pueblo la aparición de falsos Federicos. La leyenda de la supervivencia de Federico penetró en las crónicas, fue relacionada por primera vez con el «Kyffhäuser» por Johannes Rothe (1421) y ya en el siglo XVI se consideró este monte como el lugar de espera del rey. Como a lo largo de la mitificación la figura había perdido sus rasgos individuales, se explica la confusión con \*Federico I Barbarroja iniciada por el *Volksbuch von Friedrich Barbarossa* (1518).

Cuando Dante colocó a Federico II en las tumbas de fuego de los herejes, se hallaba aún bajo la influencia de la imagen anticristiana del emperador fijada por la Iglesia. Los humanistas alemanes y partidarios de la Reforma, que, a través de las fuentes conocidas a lo largo del siglo XVI, sobre todo del epistolario de Pedro de Vinea (1529-1566), pudieron tener una imagen más auténtica, lo celebraron por cuestiones nacionales y antipapales, viendo en él el ideal del protector y mecenas del arte y de la ciencia (Johann Carion y Kaspar Peucer, *Weltchronik*). Sin embargo el siglo XVIII, en el que las sutilezas y el moralismo rebajaron el ideal humanístico, tuvo escasa comprensión para nuestro protagonista.

La primera descripción histórica liberal del siglo XIX es la de F. v. Raumer (1824-1826). La novela y el drama históricos utilizaron el argumento repetidamente sin que el resultado fuese de gran valor artístico, ni se lograra dar realce a las tendencias del argumento (K. L. Immermann, 1828; E. Raupach, 1837; A. Dove, *Caracosa*, 1894). El drama trató con preferencia la rebelión del hijo Enrique (F. v. d. Heyden, *Der Kampf der Hohenstaufen*, 1828; Marengo, *Arrigo de Suevia*, 1856; W. Henzen, *Kai-*

ser, *König und Bürger*, 1900) y la traición de Pedro de Vinea (A. Widmann, *Kaiser und Kanzler*, 1855; J. G. Fischer, 1862; J. H. v. Wessenberg, 1863). El tema de Vinea es también objeto de planes novelísticos y dramáticos por parte de C. F. Meyer, que debían mostrar al emperador como víctima de sus dotes psicológicas trocadas en desconfianza. El énfasis nacional del siglo XIX no logró entusiasmarse por Federico II tanto como por su abuelo Barbarroja, pero el interés, predominante ya en Meyer, de la literatura moderna por lo demoníaco, dudoso y contradictorio de la figura, fue reforzado aún más por la tesis del superhombre de Nietzsche (que se sentía atraído por la figura de Federico); el culto a la personalidad del círculo georgiano se refleja en la biografía de E. Kantorowicz (1927). Adaptaciones modernas del argumento, de tipo narrativo, que intentan colocar su figura como fondo de una época de plena ebullición, se interesaron principalmente por lo innegablemente moderno que hay tanto en el hombre como en el estadista (P. Wiegler, *Der Antichrist*, 1929; W. Kayser, *Der grosse Widersacher*, 1936; H. Anders, *Der Verwandler der Welt*, 1942; R. Wahl, *Wandler der Welt*, 1948; A. Zweig, *Der Spiegel des grossen Kaisers*, 1949; G. Bäumer, *Das königliche Haupt*, 1951).

W. Deetjen, *Immermanns «Kaiser Friedrich der Zweite», ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen*, tesis, Leipzig, 1901; F. G. Schultheiss, *Die deutsche Volkssage vom Fortleben und der Wiederkehr Kaiser Friedrich II.*, 1911; K. Hampe, *Kaiser Friedrich II. in der Auffassung der Nachwelt*, 1925.

**Federico el Belicoso.**—El duque Federico II (1211-1246), el último de los Babenberger, poco después de hacerse cargo de su ducado entró en conflicto con tributarios rebeldes al mando de los autocráticos Kuenringer, viéndose obligado a huir de Viena, para oponerse después al emperador \*Federico II y tomar partido por su hijo Enrique, por lo cual fue excomulgado por el imperio en 1236; vióse después envuelto en la guerra contra los tártaros y los húngaros y muere finalmente en la batalla de Leitha en 1246. Personaje tan complejo había de encontrar ya en la literatura de su época juicios muy contradictorios. Los partidarios de los Staufen, como Reinmar von Zweter, lo condenaron; Neidhart von Reuenthal, el Tannhäuser y Ulrich von Lichtenstein lo alababan como señor feudal moderado. El sobrenombre de «el belicoso»

aparece por primera vez en las *Klosterneuburger Tafeln* de Ladislaus Sunthaym (1491).

El motivo nuclear para el desarrollo de un argumento literario en torno a Federico se halla ya en el lamento fúnebre de Ulrich von Lichtenstein: Federico fue muerto por mano desconocida y sin ser visto por sus partidarios; su secretario halló el cadáver y lo hizo trasladar secretamente a una capilla próxima para impedir el debilitamiento de la fuerza combativa de los austríacos. A esta muerte extraña se unió, pocas décadas después, el rumor de que se trataba de un asesinato, y de que el asesino se hallaba quizá en las mismas filas de Federico. Con frecuencia se dio como causa del asesinato la violación por el propio monarca de una joven burguesa de Viena, hecho mencionado por primera vez en el *Fürstenbuch* de Jansen Enikel (después de 1280); más tarde se apretó aún más el nudo de las combinaciones, convirtiendo a la deshonrada en una pariente próxima de los Kuenringer. El desgraciado y estéril matrimonio de Federico contribuyó al desarrollo de esta aventura amorosa. Según otra curiosa y arraigada tradición, los culpables del asesinato fueron los Frangipani, estirpe de traidores conocida por la historia de \*Conradino Staufen y con el patrimonio en Hungría. Todo el argumento encierra una abundancia casi peligrosa de motivos entrelazados y de sugerentes escenas que lo convierten en tema propicio para el drama, aunque no faltan formas narrativas que lo han tratado. Esta abundancia y el carácter de Federico, que más parece desequilibrado que demoníaco o trágico, serán probablemente la causa de que el argumento, que ha tenido siempre gran atractivo histórico-nacional para los escritores austríacos, no tuviese ninguna adaptación satisfactoria desde el punto de vista literario.

El argumento fue descubierto por el drama y la novela de caballerías y conservó en gran parte el carácter de estas dos formas literarias. En el teatro la tradición empieza con la tragedia de K. Pichler (*Heinrich von Hohenstaufen*, 1813) y los dramas aparecidos, casi al mismo tiempo, del ciclo austríaco de M. v. Collin (*Der Tod Friedrichs des Streitbaren*, 1813; *Die feindlichen Söhne*, 1817; *Der Tod Heinrichs des Grausamen*, 1817; *Die Kuenringer*, 1817), que abarcan la totalidad de la vida de Federico, y a los que imitan H. Bohrmann (*Der letzte Babenberger*, 1867); F. Tieffen-

bacher (*Der letzte Babenberg*, 1868), y la comedia de caballerías escrita todavía a finales de siglo *Die Kuenringer*, de E. Wrany (1892). En todas estas obras el asesino es un Frangipani, que venga en ello el repudio de Federico a su mujer amada por él; en Tieffenbacher se produce la venganza porque Federico niega a Frangipani la mano de su hermana. La misma situación básica, pero con una importante profundización psicológica de los caracteres, puede observarse en el fragmento de Grillparzer (1809/1821), que puso frente a la figura victoriosa de Federico a Frangipani como amigo y admirador al principio; pero más tarde envidioso y ofendido en su dignidad personal y en su amor hacia la esposa de Federico.

Las realizaciones épicas comienzan con los bocetos biográficos de J. Ritter von Kalchberg (*Historische Darstellungen*, 1800) y J. Freiherr von Hormayr (1811), que se esforzaron por lograr un cuadro de la época de tipo caballeresco; no se mencionan aquí los motivos personales de Frangipani. En la novela de K. Pichler (1831) aparece por primera vez el motivo de la venganza por la negativa de la mano de la hermana; en la novela terrorífica de J. Gleich *Das Blut-mahl um Mitternacht oder das wandernde Gespenst in Wiener Neustadt* (1836), que prescinde de toda motivación más fuerte, Frangipani es desde la juventud el compañero malo de Federico, y en la «novela popular» en cuatro tomos de A. Langer (1863) se convierte incluso en el prometido de la joven vienesa deshonrada.

La novela histórica en sentido estricto fue la primera en prescindir de los elementos terroríficos de la fábula. En el *Bellicosus* de V. Wodiczka (1893) el motivo de la muerte queda oscurecido ante el cuadro de la época donde resalta el hombre marcado por la desgracia y el pesimismo vital: Frangipani es aquí el instrumento de una antigua amante de Federico. A J. Wichner (*Bürger Gozzo*, 1922) le interesaba el momento histórico-cultural, y la novela de E. Scholl *Der letzte Herzog* (1923) no lleva la acción más que hasta la batalla victoriosa contra los tártaros y muestra el cansancio de vivir del hombre sin descendencia. La balada (C. G. Ritter von Leitner, 1827; J. N. Vogl, 1835) y las narraciones juveniles (A. Redlich, 1907; F. Huschack, 1922) cantan solamente el motivo más sencillo de la lucha con los Kuenringer. El suizo H. F. Schell escribió un drama titulado *Der letzte Babenberger* (1936).

E. Ungersbäck, *Friedrich der Streibbare in der deutschen Literatur*, tesis, Viena, 1950.

**Federico el Grande.**—El rey Federico II el Grande de Prusia (1712-1786), que conquistó los ducados silesianos en tres guerras contra María Teresa de Austria y sus aliados y estableció la hegemonía europea de Prusia, reforzándola con el comercio y la industria, así como con la adquisición de la Prusia occidental en la primera participación de Polonia, ha hecho que la fantasía popular lo presente como el primer servidor del Estado que acepta contra su voluntad una guerra impuesta como el defensor no sólo de Prusia, sino de Alemania entera, y no tanto como hombre ansioso de un poder político sin límites. Esta imagen continuó siendo decisiva para la fijación literaria del argumento.

La desilusión de algunos escritores, por ejemplo Klopstock, por la falta de interés de Federico hacia la literatura alemana y la crítica hecha a su Estado, a base del concepto individualista, por Winckelmann, Hamann y Herder pesaron poco frente a la conformidad de los círculos ilustrados y frente al culto de la gran personalidad por los seguidores del Sturm und Drang, e incluso la oposición de los románticos cristiano-alemanes como Novalis, Arndt y Jahn cedió ante la conciencia de los combatientes por la liberación, los cuales, así Wilhelm von Humboldt, sentían que los impulsos de su época procedían de Federico. En la temprana configuración de la imagen de Federico hay que citar, aunque resulte un tanto extraño, junto a los literatos alemanes, también a los franceses. Por su relación con Voltaire, Federico, siendo príncipe heredero, se había ya ganado a los círculos literarios franceses, pues veían en él la realización del soberano ideal del *Télémaque* de Fénelon, y el efecto que causó su *Anti-Macchiavelli* fue extraordinario. En los diez años de paz que siguieron a las dos primeras guerras, la fama de la corte prusiana como refugio de sabios y literatos hizo olvidar todas las objeciones contra el conquistador de Silesia, las derrotas le hicieron interesante y las victorias popular; tras la victoria de Rossbach, el jefe del ejército francés Soubies fue sujeto de cantos y burlas (de Sauvigny, *La Prussière*, 1758). Las comparaciones con los héroes protestantes nórdicos \*Gustavo II Adolfo y Carlos XII, y sobre todo con \*César son comunes a la literatura alemana y francesa. Y aún más, E. v. Kleist co-

locó muy pronto a los héroes alemanes por encima de los de la Antigüedad y con los *Kriegslieder eines preussischen Grenadiers* (1758), de L. Gleim, se abrieron camino un tono más popular y una interpretación más realista. Se fijaron ciertos rasgos característicos: tales como el aparecer con los gemelos de campaña en la mano o con la bandera de algún regimiento delante de sus tropas, o sentado sobre un tambor como soldado entre soldados (Gleim), marcado por las penalidades de la guerra: «Aquel hombre cuyos rasgos permanecen ocultos bajo el sudor y el polvo como bajo una máscara» (Th. Abbt), como un monarca que coloca el deber por encima de sus inclinaciones y es «demasiado grande para su nación y para su época», en frase de Sulzer, y cuya actitud legal en la disputa por el molino de Sanssouci sería alabada por toda Europa: «Il y a des juges à Berlin». La voz del pueblo amplió esta imagen con numerosas anécdotas, y de este modo se fue formando una sustancia argumental, que al mismo tiempo encarnaba valores éticos: «El primer contenido vital verdadero y elevado propiamente dicho penetró en la poesía alemana procedente de Federico el Grande y la Guerra de los Siete Años» (Goethe). El argumento pasó también, a través de Francia, al teatro inglés y español y al teatro (Mancini, *I Numi Parziali*, 1779) y a la épica (G. A. Molin, *La Slesia reconquista*, 1787-1791) italianos.

El personaje poderoso y justo de la *Minna von Barnhelm* de Lessing (1767) y del *Der dankbare Sohn* de J. J. Engel adquiere su verdadero papel en el *Der Edelknabe* de Engel, que, bajo Fleury, tuvo un gran éxito tanto en la escena alemana como en la francesa (adapt. E. v. Manteuffel, *Auguste et Théodore ou les deux pages*, 1789): Con su propio nombre se convirtió Federico en figura escénica, aún en vida, en el *Arno* de J. M. Babo (1776). Los rasgos fundamentales del personaje siguieron siendo los establecidos por Lessing: Federico premia los méritos de sus hombres (Fellner, *Der Chargenverkauf*, 1780) y descubre a los pajes ambiciosos (Engel), ve en seguida el buen fondo humano del culpable (Babo) y es capaz de reconocer sus propias faltas (Ch. H. Spiess, *Graf Schlenzheim*, 1782). A este tipo de «deus ex machina» se le fueron añadiendo rasgos más individuales, hasta crear aquel popular «viejo Federico» cuyos ojos penetran las malas acciones y las debilidades de sus súbditos, que impone

duros castigos sin miramientos personales, jugando con frecuencia cruelmente con sus víctimas al ratón y al gato, pero que no niega su premio a los honrados, valientes y arrepentidos; su humor sabe valorar también la gracia espontánea del contrario. De este modo se mezclaron lo militar y lo sentimental típico de la época en las frecuentes adaptaciones de la anécdota del libelo, según la cual el autor de un libelo, que se hallaba en la miseria, había reclamado para sí la recompensa prometida al que descubriera quién lo había escrito (B. H. K. Reinhardt, *Der Pasquillant*, 1792; L. F. Comella, *Federico II, rey de Prusia*, 1789; H. Dorvo, *Frédéric à Spandau ou le Libelle*, 1806; R. Neumann, *Der Kommandant von Spandau*; G. Kleinjung, *Die Rache des Edlen*, 1892). Los problemas de insubordinación se hicieron muy famosos, sobre todo después de la aparición de la novela de aventuras francesa de Pigault-Lebrun *Les Barons de Felsheim* (1798/1799), que fue como un rico filón de piezas anecdóticas. Bien se tratase de la prohibición de juego (G. de Pixérécourt/Kreutzer, *Le petit page*, opereta, 1800; Leriche, *La bataille de Neurode*, 1805) o de la del duelo (Dieulafoi/Couppigny/Favière, *Une nuit de Frédéric II*, 1800; Leriche, *Caroline et Storm ou Frédéric digne du trône*, 1806; A. Bernos, *Le baron de Felsheim*, 1811; K. Töpfer, *Der Tagesbefehl*, 1823; Arendt, *Die beiden Pagen*, 1850), o del perdón de desertores (A. v. Scharten, *Friedrich der Einzige in Rheinsberg*, 1847; F. M. Maddox, *Frederick the Great*, 1837), o del agradecimiento a quien le salvó la vida (E. Scribe/L. Rellstab/G. Meyerbeer, *Ein Feldlager in Schlesien*, opereta, 1844; Brunswick, *Le roi de Prusse et le comédien*, 1833), o del encumbramiento de un hombre pobre (Revel, *Le fifre du roi de Prusse*, 1818), siempre entraba en acción el mismo rey fiero y amable. Incluso los ejemplos históricos más importantes de la actuación de Federico, como por ejemplo su intervención en el proceso del molinero Arnold (J. van Panders, *Frederik de Rechtsvaardige*, 1781; H. Hersch, *Die Krebsmühle*, 1860) o su disputa con el molinero de Sanssouci, que, siguiendo la narración de Andrieux *Le moulin de Sans-Souci* (1797), se convirtió en popular argumento de dramas (Dieulafoi, 1798; Lombard de Langres, 1798), o la alta traición del barón Warkotsch (K. v. Holtei, *Lenore*, 1829; Th. Gesky, *Ein Attentat auf den alten Fritz*, 1862; J. v. Weilen, *An der Grenze*, 1876), fueron tratados en sentido

anecdótico y sus conflictos vistos superficial y estereotipadamente. Que los conflictos de subordinación terminaron en la realidad con menos indulgencia que en las comedias escritas posteriormente es cosa demostrada en las *Memoiren* del barón F. v. d. Trenck (1786), que en el extranjero dieron una imagen negativa de Federico el Grande (J. L. Gabiot, *Le Baron de Trenck, ou le prisonnier prussien*, drama, 1788; C. Delavigne/E. Scribe, comedia, 1828), y que en Alemania sólo encontraron eco mucho más tarde (H. E. R. Belani, *Hohe Liebe*, novela, 1853; B. Frank, *Roman eines Günstlings*, 1925; F. Bonn, *Trenck, der Mann im Eisen*, novela, 1930; E. v. Naso, *Preussische Legende — Geschichte einer Liebe*, cuento, 1939).

El elemento anecdótico fue una característica esencial del argumento en el desarrollo del drama burgués de finales del siglo XVIII y de las numerosas frivolidades dramáticas y «vaudevilles» de la primera mitad del siglo XIX. Todo esto pasó con éxito por la narrativa frívola que busca ante todo la «aventura inaudita» (E. Boas, *Der alte Fritz und die Jesuiten*, 1848; K. Bleibtreu, *Friedrich der Grosse bei Kolin*, 1888; R. Heubner, *Das Wunder des Alten Fritz*, 1914; H. v. Zobeltitz, *Der Alte auf Topper*, 1915; J. Leutz, *Mademoiselle Biche*, 1925; F. Lützken-dorf, *Kadetten des grossen Königs*, 1939; E. v. Naso, *Preussische Legende*, 1939). Las formas bien perfiladas que el siglo XVIII había dado a la figura del «viejo Federico» cobraron más valor humano en el Romanticismo. El centenario de la subida al trono en 1840 y la inauguración del monumento de Rauch motivaron nuevos impulsos: en 1846/1847 aparecieron las *Oeuvres* del rey, en 1852 la biografía de Kugler con las tallas de madera de Menzel, en 1856-1866 la biografía de Carlyle escrita con sentido monárquico, única dentro de la postura fría y negativa de la Inglaterra democrática (Macaulay; W. M. Thackeray, *The Luck of Barry Lyndon*, 1944).

La literatura recordaría también la trágica grandeza del rey, sus sufrimientos y su soledad. Se intentó penetrar a través de las estereotipadas imágenes anecdóticas hasta el hombre Federico. Así, mientras Alexis en su *Cabanis* (1832) con la canción «Fridericus Rex» lo había seguido utilizando como figura de fondo, las novelas de L. Mühlbach (1853) y K. v. Bolanden (1864) ofrecían amplias imágenes de su época y de su vida. El *Friedrich der Grosse und seine Geschwister* (1855) de L. Mühlbach salía al en-

cuentro de las inclinaciones idílicas de la época, que se reflejaron también en obras anodinas en torno al Federico joven, tales como el *Zopf und Schwert* de Gutzkow (1844) y *Der Spion von Rheinsberg* de R. v. Gottschall (1886). Las adaptaciones del episodio de la Barberina concordaban con el interés por las aventuras galantes (L. Relstap, *1756 oder die Parolebefehle*, drama, 1852; E. A. Mügge, *Barberina*, drama, 1880), y se han continuado en época moderna (A. Paul, *Die Tänzerin Barberina*, novela, 1918; P. Burg, *Barberina*, novela, 1924). Hay ensayos dramáticos y narrativos que nos presentan al rey a partir de una determinada situación bélica (O. Ludwig, *Die Torgauer Heide*, prólogo, 1844; Ch. Scherenberg, *Leuthen*, epopeya, 1852; G. zu Puttlitz, *Die Schlacht bei Mollwitz*, drama, 1869).

Los intentos por mostrar una visión global del argumento de Federico —el hombre solitario sin ilusiones a pesar de o, precisamente, por sus éxitos como soldado y político, o el hombre mítico glorificado por sus hazañas— se hicieron más frecuentes a medida que se alejaban del hombre y de sus ideales. En los años veinte y treinta del siglo XX vuelve a cultivarse el argumento por la literatura y especialmente por el cine. Mientras que Schiller había abandonado en su día el proyecto de una epopeya de Federico porque no fue capaz de encariñarse con el héroe, ahora las novelas se suceden rápidamente (E. Ludwig, 1914; W. v. Molo, 1914-1922; F. A. Beyerlein, 1924; P. Burg, 1932; W. Beumelburg, 1936; H. Heyck, 1940). Tanto la novela como el cuento y el drama lo presentan como símbolo de la conciencia nacional. Los ensayos dramáticos adolecen de la amplitud espacial y temporal de la totalidad del argumento, así como de la falta de figura de contraste, y con los medios de la pieza escalonada expresaron la lucha por el autovencimiento (H. v. Boetticher, dr. en 2 p., 1917; B. Frank, *Tage des Königs*, 3 escenas, 1920; W. v. Molo, *Ordnung im Chaos*, 1927; E. Geyer, *Fritzische Rebellion*, 1931; H. Rehberg, *Der Siebenjährige Krieg*, 1936). Ensayos parecidos son los del ciclo de novelas cortas (Schubert, *Ruhm*, 1915) y de la colección de anécdotas (J. Winckler, *De olle Fritz*, 1926; H. Frank, *Fridericus*, 1930). La anécdota de la sumisión del rey a los derechos del molinero, tan celebrada por autores franceses, fue utilizada por P. Hacks (*Der Müller von Sanssouci*, 1958) para desenmascarar una leyenda nacional: el rey Federico se somete al dere-

cho para demostrar a la opinión pública que él no era un déspota, pero deja parado el molino al llamar a filas al mozo que lo llevaba. La novela dialogada en escenas aisladas de H. Mann quedó sin terminar (*Die traurige Geschichte von Friedrich dem Grossen*, 1960).

La vivencia de Katte, que sitúa en el príncipe heredero la base del futuro rey, presenta incompleto el argumento debido a su estructura dramática. Sólo la novela tiene la posibilidad de representar al príncipe heredero rebelde y al «viejo Federico» inclinado al servicio del deber como un solo personaje, y todos los ensayos dramáticos por ofrecer ambas caras del personaje en una sola noche, se verán siempre obligados a posponer a uno de los dos. Tras los franceses Boirie y H. Lemaire (*La jeunesse de Frédéric II*, 1809), que se habían atrevido por primera vez a llevar a la escena el tema del conflicto entre padre e hijo en la dinastía Hohenzollern, no mencionando siquiera la huida de Federico, las *Mémoires* de la condesa de la Marca Wilhelmine von Bayreuth (1810) fueron las que sentaron en la literatura las bases argumentales. En la primera adaptación (J. G. Schlumberger, *Lieutenant von Katt oder des Kronprinzen Flucht*, 1834) el argumento estaba organizado siguiendo el modelo del motivo padre-hijo del *Don Carlos* de Schiller; Katt se hizo cargo del papel de Posa, el amigo que se sacrifica por el futuro soberano; Federico Guillermo tenía, a pesar del final conciliador, los rasgos intransigentes de Felipe, y Federico la blandura soñadora de Carlos. La rebeldía ideológica estaba dentro de la línea de la corriente juvenil alemana (A. Lewald, *Katte*, novela, 1840; J. Mosen, *Katte*, drama, 1842). La increíblemente rápida reconciliación en la escena final de Mosen fue facilitada por H. Laube (*Prinz Friedrich*, drama, 1847), recargando el carácter de Katte, distanciando a Federico de él y atenuando así el enfrentamiento entre el padre y el hijo. En la obra de F. Bonn (*Der junge Fritz*, drama, 1898), el sacrificio de Katte resulta difícilmente creíble como puro experimento disciplinario del rey. Los intentos de aproximación de los dos Hohenzollern con la escenificación de la época de aprendizaje de Küstrin a raíz de la muerte de Katte hicieron perder al argumento su fuerza dramática (E. Krumbhaar, 1893; G. Weck, 1900; O. v. d. Pfordten, 1902). El argumento volvió a ganar actualidad con la problemática padre-hijo del expresio-

nismo, que puede encontrarse en una serie de obras teatrales. Mientras en el *Katte* de H. Burte (1914) el personaje principal intenta acercarse con el sacrificio de su vida a los enemigos que no se comprenden a pesar de llevar la misma sangre, en E. Ludwig (1914) y H. v. Boetticher (1917) se acentúa la imposibilidad de poner de acuerdo el despotismo y el humanitarismo y por ello no fueron capaces de hacer creíble la evolución de Federico. Más tarde Paul Ernst (*Preussengeist*, 1915) y J. v. d. Goltz (*Vater und Sohn*, 1921) se esforzaron por comprender la actitud de Federico Guillermo; el padre y el hijo no luchan ya uno contra otro, sino uno por el otro y necesariamente han de encontrarse, en P. Ernst con ayuda de la inmolación de Katte, en Goltz a pesar de la impetuosa toma de partido de Katte por el hijo. La piedad del viejo rey, que frecuentemente contra su sentimiento humano tuvo que transformar violentamente al pueblo y a la familia, pudo observarse ya en la realización dramática de Rehberg (*Friedrich Wilhelm I.*, 1936) y sirvió para justificar a Federico Guillermo en la novela de J. Klepper *Der Vater* (1937). La acentuación de la componente básica común en la obra y el espíritu del padre y del hijo vinculó estrechamente la vivencia de Katte con el argumento total de Federico el Grande.

H. Stümcke, *Hohenzollernfürsten im Drama*, 1903; E. Allard, *Friedrich der Grosse in der Literatur Frankreichs*, 1913; F. Lüscher, *Friedrich der Grosse im historischen Volkslied*, tesis, Berna, 1915; H. Marcus, *Friedrich der Grosse in der englischen Literatur*, 1930; E. Lemke, *Friedrich der Grosse im deutschen Drama der Gegenwart*, 1931; R. Schwarz, *Friedrich der Grosse im Spiegel des literarischen Deutschland von der Aufklärung bis zur Romantik*, tesis, Leipzig, 1934; W. Hofstaetter, «Friedrich der Grosse in der Dichtung der Gegenwart» (en *Zeitschrift für Deutschkunde*, 50), 1936.

#### Federico Guillermo I. Ver Federico el Grande.

**Fedra.**—El drama sobre Fedra, de Sófocles, se ha perdido; tampoco se conserva la primera adaptación del argumento hecha por Eurípides. La segunda de este autor, *Hipólito* (428 a. de C.), muestra a Fedra, la hermana de \*Ariadna, como segunda esposa de Teseo. Ama a su hijastro Hipólito, cazador, misógino y adorador de Artemis, y con ello proporciona a la ofendida Afrodita el motivo para arruinar a Fedra. Un requerimiento amoroso por mediación de la no-

driza de Fedra hace que Hipólito se desate en improperios contra Fedra, pero se compromete a guardar silencio. Fedra se suicida y deja una carta, en la que acusa a Hipólito de haberla violado. Como está atado por su promesa, Hipólito no puede convencer al padre de su inocencia. Por la intervención de Poseidón, a quien Teseo ha suplicado venganza, se cae de su carro de caballos en la playa y, moribundo, se reconcilia con el padre, al que Artemis ha revelado la verdad.

Para Eurípides, que en su drama *Hipólito* había hecho que la depravada Fedra se ofreciese ella misma a su hijastro, era Hipólito, que en Atenas disfrutaba de gran veneración, un héroe trágico: el joven puro, que niega el tributo a Afrodita y se destruye por su orgullo. Pero con el motivo de la mujer que siente un amor pecaminoso por su hijastro y, que al ser rechazada por éste, lo calumnia, Eurípides inició un desarrollo, que lentamente fue dando preponderancia a esta parte más interesante del argumento. El amor hacia el hijastro aparece en Oriente y en la Antigüedad clásica, por ejemplo, en el argumento de \*Estratonice, y el motivo de la calumnia en el argumento bíblico de \*José.

En el próximo y lejano Oriente se da la situación triangular del argumento de Fedra en diversas variantes muy parecidas a la versión griega, aun cuando no pueda precisarse la posible relación de aquéllas con las europeas. El ejemplo indio más antiguo se encuentra en *Mahāpatuma Jātaka*. Paduma, hijo del rey Brahmadata de Benarés, rechaza la solicitud amorosa de su madrastra, aduciendo que tal proceder es engañar a su marido y mancillar su propia honra. En respuesta a esta argumentación la madrastra acusa ante el rey al hijo de haber pretendido violarla. Brahmadata manda ejecutar a Paduma, que es salvado por el rey de los dragones; el padre se entera de la verdad y da orden para que su mujer sea despeñada. Otra versión india titulada *Kunāla* cuenta que Kunāla, hijo del rey Asoka, con sus bellos ojos ha despertado el amor en su madrastra, pero rechaza las solicitudes y caricias de ésta. La madrastra, tras ganarse hábilmente el favor de su marido, el monarca, consigue el poder absoluto durante una semana y ordena a los habitantes de la ciudad en que se encuentra Kunāla que saquen los ojos a éste. El soporta la desgracia y se gana el pan tocando el laúd por todo el país. Un

buen día el rey reconoce a su hijo por el modo de tocar, lo invita a su presencia, se entera de la verdad y, pese a los ruegos del príncipe, manda quemar viva a su mujer. Este relato es probablemente la fuente de inspiración del *Libro de Sindibad* y del relato occidental *Los siete sabios de Roma* (s. x), cuya acción es contada por la madrastra que pretende seducir al hijastro para hacerle caer en desgracia. En efecto, le acusa de haber intentado violarla; pero fracasa en su acusación y confiesa la verdad; entonces el emperador la manda quemar viva. El mismo cuento fue traducido al chino por Seng Hui (s. III d. de C.), que insiste especialmente en la lealtad filial del príncipe. La maldad de la madrastra llega a extremos de sadismo, pues entre las cartas del rey a su hijo camufla una orden del mismo mandándole que se saque los ojos. El castigo de la esposa no es menos terrible que los anteriores. En otra versión china, Kunāla recupera la vista gracias a las lágrimas de quienes oyen su laúd. En Japón ejerció su influjo este relato en diversas obras de teatro «Nô», que hacen uso del motivo de la ceguera del muchacho, a quien su padre reconoce y lleva de nuevo a casa. Una dependencia más clara del modelo indio se aprecia en la *Historia de Aigonomawaka*, donde se cuentan los vanos intentos de la madrastra. La intriga contra el muchacho está aquí en manos de una sirvienta; ambas mujeres reciben su castigo. Dicha *Historia* ha sido llevada al teatro varias veces. La más conocida ha sido la comedia de guiñol de Suga Sensuke *Sesshū Gappō ga Tsuji* (ant. a 1773), que mezcla con la acción motivos japoneses. La rencorosa madrastra da al hijo una bebida que le produce la lepra, pero paga su crimen muriendo apuñalada por el propio padre de aquél. En el momento de morir pide al enfermo que beba su sangre, sanando así de su mal.

La evolución europea del argumento conduce de Eurípides a Séneca, que se cifió a la primera versión de Eurípides, incluyendo rasgos de la IV Heroida de Ovidio. Disculpó a Fedra, debido a que el infiel Teseo se había dirigido a los infiernos para raptar a Proserpina; ella misma se ofrece al hijastro, éste huye de ella abandonando su espada. Es idea de la nodriza que el delito sólo puede ser ocultado por otro mayor; apoyada en la espada como «corpus delicti», calumnia a Hipólito ante Teseo en unión de Fedra. Esta, al contemplar el cadáver,

confiesa la verdad y se atraviesa con la espada. Se ha abandonado el valor religioso de Hipólito y la relación entre su carácter y su destino.

La Edad Moderna recibió el argumento a través de los italianos, que representaron y tradujeron el drama de Séneca ya a finales del siglo xv. Las primeras imitaciones de Séneca proceden de O. Zara (*Hippolito*, 1558), de Trapolini (*Thesida*, 1567), que citándose a Eurípides hizo que su Fedra muriese antes del regreso de Teseo y que la calumniadora fuese la nodriza, y de F. Bosza (1578). La participación más importante en el desarrollo del argumento la tienen los franceses. R. Garnier (*Hippolyte*, 1573) y Guérin de la Pinelière (*Hippolyte*, 1635) se cifieron en la fábula todavía totalmente a Séneca, pero convirtieron la pasión de Fedra en un amor galante. El primer paso para la modificación de la fábula lo dio G. Gilbert (*Hippolyte ou le garçon insensible*, 1646), que eliminó el escandaloso motivo de incesto, convirtiendo a Fedra en la prometida de Teseo; en la calumnia de la nodriza sólo se acusa de intento de seducción. M. Bidar (*Hippolyte*, 1675) conservó a Fedra como prometida, borrando totalmente el carácter primitivo de Hipólito como mancebo casto, al introducir a una amante de éste, la princesa Ciane. Los celos son ahora el motivo motor para la calumnia de Fedra, que aquí es atribuida de nuevo a la propia Fedra, vista desde un ángulo negativo. La *Phèdre* de Pradon (1677), continuó la línea de Bidar, aparecida el mismo año que la de Racine, convirtiendo los celos en el tema principal. El motivo de la calumnia, decisivo hasta ahora para la historia del argumento, desaparece. Pradon quería descargar a Fedra de esta acción ignominiosa, pero no podía atribuírsela a su confidente, ya que ésta, a su vez, es la amante secreta de Hipólito; en su lugar inventó una situación comprometida—Hipólito arrodillado ante Fedra pidiendo clemencia para su amada— en la que el celoso Teseo sorprende a la pareja. Si Pradon había sacado el argumento totalmente del ámbito de culpabilidad trágica, Racine (1677; adaptación alemana de Schiller, 1805) se atrevió a mostrar una Fedra culpable y al mismo tiempo humanamente conmovedora: en su obra es de nuevo la esposa de Teseo, de cuya muerte dan cuenta ciertas noticias, quien le ha sido infiel; la vergüenza del amor rechazado por el hijastro induce a Fedra a consentir en la calumnia de su

confidente en el momento del regreso inesperado de Teseo; por Teseo se entera del amor de Hipólito por Aricie, Fedra se suicida envenenándose y confiesa en la agonía su culpa. La constelación de los cuatro personajes recuerda al argumento de la \*Castellana de Vergi, basado también en el motivo de la calumnia, y que Racine conocía quizá a través de *El perseguido* de Lope de Vega. Es interesante el hecho de que la propia dinámica del argumento hiciera que dieciséis años antes que Racine, en el Japón, se inventara el recurso a una sirvienta, para que pusiera en marcha la intriga, y así la acción de la madrastra resultase más disculpable.

Con Racine, los elementos del argumento adquieren nueva trama y sus seguidores no los pudieron olvidar. El siglo XVIII ofreció sólo algunos libretos de ópera. Un enfoque diferente se ve en el Abbé Pellegrin ya en el título *Hippolyte et Aricie* (1733): después de la muerte de Fedra, Neptuno anuncia a Teseo que su hijo no ha muerto, sino que ha ido a reunirse con Aricie y que el padre no volverá a verle más. F.-B. Hoffmann (1786) y M. de Cubières-Palmézeaux (*Hippolyte*, 1805), atendiendo a la crítica de la obra de Racine, eliminaron de nuevo el episodio de Aricie. En los siglos XVII y XVIII aparecieron también algunas parodias.

El siglo XIX introdujo de manera extraña la correspondencia de Hipólito al amor de Fedra, como se ve en los adaptadores alemanes O. Marbach (*Hippolytos*, 1846), el príncipe Jorge de Prusia (1868) y S. Lipiner (*Hippolytos*, 1913). Influyó probablemente en este sentido el argumento de \*Don Carlos. También E. Zola utilizó esta correspondencia del amor en su novela *La Curée* (1872), que traslada el argumento a la época moderna, y en la obra teatral *Renée* (1887) escrita después, en la que, empero, suavizó el amor pecaminoso al hacer que el matrimonio de la protagonista sea sólo aparente. También H. Bang (novela, 1883), A. Weill (*La nouvelle Phèdre*, novela, 1889) y M. H. Deberley (*Le Supplice de Phèdre*, novela, 1926) han puesto ropajes modernos al argumento y, como Zola, han acentuado sólo el amor de la madrastra por el hijastro; el motivo de la calumnia ha sido eliminado. Los intentos de renovación iniciados a finales del siglo XIX, pueden observarse ya en M.-J. Bois (*Hippolyte couronné*, 1904), que sin embargo se ciñe todavía estrechamente a la tradición latino-francesa, mientras que R. Jeffers (*The Cre-*



*tan Woman*, 1954) se ciñe a la acción de Eurípides, pero trasladando el conflicto a la soberbia intelectual de Fedra e Hipólito, que creen poder dominar las fuerzas del instinto con la razón y la voluntad; el motivo de la calumnia está desarrollado siguiendo a Séneca. Lo excepcional de la cretense Fedra dentro del mundo griego, insinuado por Jeffers, se encuentra ya en G. D'Annunzio (1909), que utilizó también el elemento de la tara hereditaria del erotismo sin freno de la protagonista; A. Gide (*Thésée*, 1946) le siguió en esta caracterización en el episodio fédrico de su autobiografía apócrifa de Teseo. C. Terron (*Ippolito e la vendetta*, drama, 1958) colocó más en primer plano las relaciones entre el padre y el hijo.

G. Wiese, *Die Sage von Phädra und Hippolytos im deutschen Drama*, tesis, Leipzig, 1923; E. Amodeo, *Da Euripide a D'Annunzio. Fedra e Ippolito nella tragedia classica e nella moderna*, Roma, 1930; W. Newton, *Le Thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la littérature française*, tesis, París, 1939; K. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, 1962; H. E. Barnes, «The Hippolytus of Drama and Myth» (en *Euripides, Hippolytus, a New Translation* by D. Sutherland), Lincoln, 1960; D. Keene, «The Hippolytus Triangle, East and West» (*Yearbook of Comparative and General Literature*, XI), 1962.

**Felipe II de España.**—Felipe II (1527-1598), hijo del emperador Carlos V y sucesor de éste en el trono de España, se convirtió ya en vida en una figura legendaria, casi simbólica, por su defensa incondicional de la Iglesia Católica, la persecución de los herejes en su propio reino, la lucha contra los infieles en la Península Ibérica y en el Mediterráneo, la represión de los protestantes holandeses y, después de la muerte de su segunda esposa, la católica María Tudor, por su lucha contra \*Isabel de Inglaterra. Aunque su lema de «ser preferible perder tierras que gobernar a infieles» se cumpliera en él al pie de la letra, sin embargo estos fracasos no fueron capaces de menguar la tenebrosa grandeza de su figura. Pero su imagen ha tenido tintes distintos, según estuviese inspirada por el favor o por el odio de los bandos: para la España católica continuó siendo «el Rey prudente», para la parte protestante de Europa se convirtió en la encarnación del monarca tirano y diabólico. Los rumores acerca de sus crímenes, que sin duda tenían su origen en la misma España, fueron reprimidos en España e Italia, pero difundidos en los Países Bajos, en Francia y en

Inglaterra por refugiados españoles y expuestos en panfletos, obras pseudohistóricas y novelas.

El mismo Felipe no quería que en la escena española aparecieran reyes. Por eso ningún dramaturgo español coetáneo le ha convertido en objeto de drama. Hasta principios del siglo XVII no aparece la figura de Felipe en dramas españoles, pero —aparte de en el argumento de don Carlos— no aparece jamás en el primer plano de la acción. En los papeles secundarios, en los que con frecuencia se le adjudica la función de «deus ex machina», es el tipo del gran monarca bondadoso, justo, que recibe, no obstante, los rasgos individuales de acuerdo con la verdad histórica al no ser descrito como rey heroico y guerrero, sino como monarca concienzudo y prudente, aficionado a las ciencias y a las artes: su lugar de trabajo es la mesa de escritorio, y pensar, planear y calcular, su ocupación. Ya de infante aparece como digno sucesor de su gran padre: demuestra ser juez justo (G. de Avila, *El valeroso Español y primero de su casa*, 1638), ayuda a los sabios sin consideración a su origen (D. Salúcio del Poyo, *El premio de las letras por el Rey Don Felipe Segundo*, 1615), es un hijo respetuoso, pero independiente (D. Jiménez de Enciso, *La mayor hazaña del Emperador Carlos V*, 1642). Como rey, Felipe se preocupa de que los guerreros valientes reciban su recompensa (A. de Claramonte y Corroy, *El valiente negro en Flandes*, 1638; Diamante, *El Hércules de Ocaña*, ant. a 1644), se preocupa personalmente del bautismo de un mahometano converso (Lope de Vega, *Tragedia del Rey Don Sebastián y bautismo del Príncipe de Marruecos*, 1603), protege a los débiles y castiga a los déspotas (Lope de Vega, *El Alcalde de Zalamea*, post. a 1638; Calderón, *El Alcalde de Zalamea*, 1651), aconseja y amonesta al joven rey de Portugal (L. Vélez de Guevara, *El Rey Don Sebastián*, princ. del s. XVII; F. de Villegas, *El Rey Don Sebastián y portugués más heroico*).

Frente a esta imagen positiva española de Felipe, trazada en parte con sincera lealtad, en parte por miedo, se desarrolló en los países protestantes, ya muy pronto, otra imagen negativa, pero también de gran colorido. De los primeros dramas ingleses, que ofrecían una imagen negativa del rey, no se conserva ninguno (*Philip of Spain*, 1602; *A Larum for London*, 1602); en Francia, es un soneto aparecido poco después de la

muerte de Felipe el que refleja la postura general: «Il est donc mort, ce grand, ce tyran, ce monarque...». El clima más libre espiritualmente en los países no dependientes de España, fue también mucho más favorable a la formación de auténticos complejos argumentales alrededor de Felipe, que conectaron principalmente con cuatro acontecimientos de su época de gobierno: 1) La prisión y muerte del infante Don Carlos, con el que fue relacionada generalmente también la muerte de la esposa de Felipe, Isabel de Valois; 2) la muerte prematura de su hermano bastardo \*don Juan de Austria, que se atribuyó al rey; 3) la muerte del secretario de don Juan, Escobedo, que con frecuencia aparece también como marqués de Posa y del que se dice que había cortejado a la esposa de Felipe y provocado sus celos y que, por otro lado, se había hecho poco grato al apoyar la ambición de don Juan; el asesino de Escobedo, el favorito de Felipe, Antonio Pérez, llevó a cabo una venganza personal al cumplir la misión que el rey le había encomendado; el «affaire» Escobedo está relacionado con el cuarto acontecimiento; 4) las relaciones del rey con Ana de Mendoza, princesa de Éboli, con la que Pérez probablemente actuaba como rival del rey, y por ello quería eliminar a un testigo incómodo. El eje para la difusión y ampliación de todos estos rasgos legendarios fue sin duda el argumento de don Carlos, que fecundó los otros motivos y les ayudó a desarrollarse. El factor de los celos, alrededor del cual gira el argumento de don Carlos, y que revela al tirano como hombre débil y sensible, ha influido en los demás complejos argumentales, pues en todos se trata de que Felipe elimina a un rival. Los diferentes complejos argumentales, y los personajes que aparecen en ellos se hallan en muchos casos ligados entre sí.

El hijo y heredero de Felipe, don Carlos, era un hombre degenerado espiritual y físicamente por herencia y educación, por lo cual su padre no consintió que se casase con la princesa austriaca Ana, ni que interviniese en política, pretendiendo eliminarle de la sucesión del trono. Le negó el mando supremo de los Países Bajos y, adelantándose a un intento de fuga del príncipe, mandó detenerle. Don Carlos murió en 1568 en la prisión. Se dio como causa de su muerte la debilidad física debida a las irregularidades en la toma de alimentos. La esposa de Felipe, Isabel, que murió pocos meses después que Carlos, había sido la

prometida del infante antes de que el propio rey contrajese matrimonio con ella por razones políticas; no existe base alguna para suponer una relación amorosa entre los antiguos prometidos, aunque se halle dentro de lo posible.

Ya cuando en 1568 don Carlos fue hecho prisionero, Cosimo de' Medici informó de los rumores que se levantaron alrededor de la detención. A pesar de ser notorias las deficiencias de Carlos, existía gran predisposición a creer las invenciones deformantes, debido a la antipatía que se profesaba a Felipe. El embajador de Venecia informó de que se decía que Carlos había sido envenenado. La energía con que en España se salió al paso de estos rumores lo demuestra el hecho de que fuese prohibida incluso una simple descripción de los últimos días del infante y de las solemnidades funerarias (G. López, *Relación de la muerte y honras fúnebres del S. Príncipe Don Carlos*, 1568). La versión oficial española, a la que se cifieron la mayoría de los informes de los embajadores, y que probablemente se acercará mucho a la verdad, es que Felipe se vio obligado a poner a buen recaudo al infante loco, cruel y rebelde. Una serie de historiadores modernos siguen esta versión (G. Adriani, *L'Istoria dei suoi tempi*, 1583; T. Boccalini, *Bilancia politica*, 1615; P. Matthieu, *Histoire de France*, 1631; F. Strada, *Storia della rivoluzione delle Fiandre*, h. 1700). En algunos de ellos, Felipe tiene ya los rasgos trágicos de un rey obligado a sacrificar su amor paterno a su obligación de gobernante, como lo presenta el drama español. Como el drama sobre Don Carlos de Lope de Vega se ha perdido, la primera expresión literaria del gran argumento es el drama de Diego Jiménez de Enciso *El Príncipe Don Carlos* (escribió h. 1621; impr. en 1634). Aquí Carlos es un salvaje caprichoso y terco, que ofende a su padre, pretende seducir a la hija del duque de Alba y por otro lado forzar su matrimonio con Ana de Austria. En la prisión se arrepiente impresionado por una visión, en la que puede observar que no está incluido en las filas de los reyes futuros de España, pero la muerte inmediata resulta para el espectador la solución más feliz. El destino del rey, que se ve obligado a actuar contra su propio hijo, resulta aún más digno de compasión en la tragedia de J. Pérez de Montalbán *El segundo Séneca de España* (1632), en la que se cifra a Enciso; el antagonismo con el duque de Alba,

existente ya en Enciso, está aún más acentuado con la cuestión del mando supremo, y el rival de Carlos en el amor es aquí don Juan de Austria. Las adaptaciones posteriores no pudieron dejar ya en el aire la cuestión de la muerte del príncipe: una redacción del drama de Enciso de 1689 hace a Carlos morir de fiebres en la cárcel, y también la adaptación de J. de Cañizares (*El Príncipe Don Carlos*, h. 1700) modificó el final: Carlos es excluido de la sucesión al trono, porque se inclina a la herejía, pero muere reconciliado con Dios y con su padre. El motivo del príncipe prisionero influyó en la versión hecha por Enciso, incluso en la estructuración de la fábula, procedente de la historia polaca, de *La vida es sueño* de Calderón (1635). Otro drama de la segunda mitad del siglo XIX, *El haz de leña* de Núñez de Arce (1872), se ciñó a la tradición española más antigua, aunque revistiendo al príncipe de rasgos más simpáticos y describiendo por otro lado a Felipe no tanto como padre preocupado, sino como perseguidor implacable de los herejes: la trágica acción del rey y el triste fin de su hijo son aquí consecuencia de un acto de venganza de un joven, que desea vengar la muerte de su padre mandado ejecutar por Felipe, revelando al rey los planes de alta traición de Carlos.

En las versiones españolas no tiene cabida el motivo del amor entre el hijo y la madrastra, ni de los celos del padre y su venganza. Sin embargo es posible que Lope de Vega, de forma parecida a como probablemente describió, en *La estrella de Sevilla* (ant. a 1617), el cortejo de Felipe a la princesa de Éboli y su enemistad con Escobedo, trasladase encubierta en un argumento extraño, para distanciarla, en *El castigo sin venganza* (1632), la venganza del duque con su hijo y la esposa infiel a un argumento tomado de Bandello, basado en un hecho histórico de la Italia del siglo XV, pues las diferencias con Bandello son sin duda adaptaciones de la fábula a los acontecimientos de la corte española. Esta descripción en clave hace suponer una difusión general precoz también en España de la historia de amor, que más tarde se desarrolló principalmente en Francia. Un reflejo de las leyendas españolas sobre don Carlos es también la novela francesa *Le pâtissier de Madrigal en Espagne* (1596), que cuenta que don Carlos consiguió escapar con la ayuda compasiva de sus verdugos, viviendo como pastelero en Madrigal, pero sin poder reve-

lar su secreto hasta después de la muerte de Felipe.

El punto de partida para la adaptación francesa del argumento de don Carlos, que desde aquí pasó también a los demás países europeos, fueron probablemente dos publicaciones del año 1581, la *Apologie ou défense...* de Guillermo de Orange, en la que el holandés acusa a su enemigo Felipe de haber matado a su propia esposa y a su hijo, porque deseaba casarse con Ana de Austria, que estaba ya prometida a Carlos, y en segundo lugar el poema *Diogène ou du moyen d'establiir... une bonne et assurée paix en France...*, que repite las acusaciones del de Orange, añadiendo que el rey había tratado de motivar su crimen en una enfermedad contagiosa de su esposa. A partir de aquí la leyenda se desarrolló rápidamente en la literatura histórico-política francesa. L. de Mayerne-Turquet (*Histoire générale d'Espagne*, 1586) llegó casi a reunir en una novela todas las fábulas: Carlos es noble, pero soberbio con su padre; el confesor de Felipe dirige las sospechas de éste hacia Isabel y Carlos, en cambio una dama indica como sospechoso de estar en relaciones con la reina al marqués de Posa; el marqués es asesinado, Carlos es estrangulado en la prisión con un bramante de seda, la reina muere a consecuencia de la ingestión de un medicamento obligada por el rey. Agrippa d'Aubigné (*Histoire universelle depuis 1550 jusqu'en 1601*) cuenta que la Inquisición había condenado al príncipe a morir envenenado; F. Endes de Mézeray (*Histoire de France depuis Faramond...*, 1643) resalta muy especialmente el personaje de Isabel y los celos de Felipe, que se dirigen sobre todo contra el marqués de Posa; el Abbé de Brantôme (*Vies des Hommes Illustres, Vies des Dames Illustres*, 1665-1666) habla del odio celoso del hijo contra el padre. El intento de Mme. d'Aulnoy de interpretar en este sentido los retratos de los personajes más importantes contemplados en un palacio español (*Mémoires de la Cour d'Espagne*, 1690; *Relation du voyage en Espagne*, 1691) demuestra hasta qué punto estaban ya prefijados poéticamente los personajes de los dramas reales a finales del siglo XVII. Pero la que fue decisiva fue la «nouvelle historique» de C. V. Saint-Réal, *Don Carlos* (1672), que unió aquellos motivos con frecuencia sin hilación y divergentes de los informes históricos, dándoles una tonalidad sentimental y sometiéndolos a la

ley de una gran acción de intriga común. La novela de Saint-Réal está montada totalmente sobre el amor sentimental del príncipe, que sufre por la pérdida de la prometida, hacia su noble y hermosa madrastra, y los celos del cruel monarca y padre despiadado provocados por esto, de donde no sólo resultó el final trágico de los dos amantes, sino también el de don Juan, el de la princesa de Éboli, Escobedo, y, finalmente, también el de Felipe. La obra de Saint-Réal es la adaptación más amplia del argumento de Felipe; sólo falta en él la inclusión de \*Isabel de Inglaterra. Se convirtió en la fuente principal de los dramas carolinos de los siglos XVIII y XIX.

De este modo, partiendo de la tragedia de la exclusión del trono de un heredero inepto, se había desarrollado un drama pasional, en el que se agrupan como motivos marginales la intriga de la amante abandonada o rechazada, la fidelidad de un amigo, la rivalidad política, la conspiración contra la opresión tiránica y la intervención del poder eclesiástico. La amplitud novelesca de la versión de Saint-Réal ofrecía a la intervención concentradora del dramaturgo gran cantidad de posibilidades de acentuación. Incluso en el género literario, en boga por aquella misma época, de la heroída se demuestra que podía verse tanto el amor de Felipe y la de Éboli (D. C. von Lohenstein, 1673) como el de Carlos e Isabel (J. B. Mencke, 1693).

De entre los dramaturgos fue Th. Otway (1676) el que recogió el argumento fijado por Saint-Réal. Reducido al espacio temporal de veinticuatro horas siguiendo el estilo clasicista, el arco dramático se tensa desde el momento de la boda de Isabel hasta el de su muerte; hay muchísimo material relegado a acción encubierta. Los amoríos de la de Éboli, que no demuestra interés por Carlos hasta que se ha cansado del conquistador don Juan de Austria, sus intrigas y su castigo son el oscuro contrapunto del amor puro de Isabel y Carlos, al lado del cual aparece por primera vez el marqués de Posa como amigo. La temática político-filosófica falta totalmente. En 1685 J. G. de Campistron adaptó el argumento con nombres cambiados (*Andronic*); trasladó el escenario a Bizancio y concentró la acción por un lado en el amor pecaminoso del príncipe, y por otro en sus planes políticos inoportunos; Carlos se abre las venas hallándose en prisión, la reina se envenena, el rey queda destrozado por el

dolor; falta la acción de Éboli. En la línea de Campistron hay que colocar el drama de F. Becattini *Don Carlo, Principe di Spagna* (1773); aunque siguiendo la tradición italo-española, la imagen de Felipe es algo menos sombría: vacila entre sus obligaciones de monarca y su amor por el hijo, pues lo que más teme son las intenciones políticas del hijo, y se arrepiente demasiado tarde de haber firmado la condena de muerte; el hijo se reconcilia con el padre antes de su muerte. También la obra de V. Alfieri, más importante que la anterior (1.<sup>a</sup> versión en prosa francesa en 1775, última versión en verso italiano en 1789), acentúa los errores políticos del príncipe, que llegan hasta la amenaza al padre, más aún que las adaptaciones francesas. Felipe sorprende a su esposa en la prisión del príncipe, al que pretende ayudar a huir; ambos se suicidan. Felipe aparece caracterizado hasta la exageración como tirano inhumano, lo mismo que en L.-S. Mercier (*Portrait de Philippe second*, 1785), y algo menos exagerado a pesar del título en el drama del conde A. Repoli *La gelosia snaturata o sia Don Carlo infante di Spagna* (1784); Alba y don Juan de Austria, que espera heredar el trono, entregan al infante a la venganza del rey, que para no mancharse las manos de sangre, hace volar el castillo entero.

Schiller (1787), a lo largo de cinco años, desarrolló el argumento pasando de un retrato pasional o familiar hasta el drama filosófico-religioso. La figura del príncipe noble, pero totalmente dominado por su pasión, queda relegada a segundo término por debajo de la del marqués de Posa, que desde el papel de simple amigo y consejero de Carlos asciende hasta defensor de ideas liberales y humanitarias, de auténtico empuje dramático, y al mismo tiempo que él el enemigo Felipe se transforma de déspota en el trágico solitario y detractor de la humanidad, que al fin tiene que reconocer que no es más que un simple instrumento en manos del gran poder de la Iglesia.

La mayoría de los dramas carolinos del siglo XIX reciben influencia de Schiller. En la era de la democracia, Felipe se convirtió en la encarnación del opresor de la libertad del espíritu (M.-J. Chénier, *Philippe II*, 1801), y el reducir el argumento a una tragedia familiar (J. W. Rose, *Carlos und Elisabeth*, 1802; Doigny de Ponceau, *Elisabeth de France*, 1838) vino a ser como una merma de la altura espiritual alcanzada por el argumento. Resultaba chocante el recurso

al príncipe salvaje y rebelde de Enciso (F. de la Motte Fouqué, *Don Carlos, Infant von Spanien*, 1823). La inclusión repetida de don Juan de Austria, originalmente relacionado sólo de manera muy superficial con el argumento, no influyó para nada en el desarrollo, ni tampoco dejó huella la incorporación de las experiencias juveniles del infante en Alcalá (E. M. Corman, *Philippe II Roi d'Espagne*, 1848). En la mayoría de los casos la tragedia termina con la escena de la prisión, en la que con frecuencia mueren los dos amantes. La comedia berlinesa de marionetas *Don Carlos, der Infanterist von Spanien, oder das kommt davon, wenn man seine Stiefmutter liebt* (1852) es un punto extremo en el desarrollo. E. Verhaeren (*Philippe II*, 1904) fue el primero en presentar el conflicto entre dos posturas filosóficas, la monástica y la pagano-existencialista, separándose totalmente de la tradición existente a partir de Saint-Réal y suprimiendo las relaciones amorosas entre Carlos e Isabel: a causa de sus intenciones revolucionarias y de su vida abierta a todo sensualismo, el príncipe es eliminado por la Inquisición a instancias de su padre. El argumento ha sido utilizado en el siglo XIX también repetidamente para óperas. La más conocida es el *Don Carlos* de Verdi (libreto de Méry y Du Locle, 1867, readaptación de F. Werfel).

La figura de Felipe II aparece fuera del argumento de don Carlos en numerosas obras literarias, que se ocupan de las luchas religiosas del siglo XVI, sobre todo en relación con las guerras de independencia de los Países Bajos y con Isabel de Inglaterra. Se convirtió en protagonista en el drama de J. Masefield titulado *Philip the King* (1914), que trata de los momentos en que el rey Felipe aguarda el desenlace de la batalla naval contra Inglaterra. Una visión le muestra los espíritus de los que habían sido matados por su mandato, y que aparecen como testigos contra él y su obra. Similar juicio condenatorio se relata en la novela histórica de H. Kesten (*König Philipp der Zweite*, 1938), en la que Felipe aparece otra vez como encarnación del tirano.

E. Levi, *Storia poetica di Don Carlos*, Pavia, 1914; F. W. C. Lieder, «The Don Carlos Theme in Literature» (*Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, 12), 1930; P. Oldengott, *Philipp II. im Drama der romanischen Literaturen* (16. und 17. Jahrhundert), tesis, Münster, 1938.

**Fenicia.** Ver Timbreo y Fenicia.

**Flerabrás.** Ver Carlomagno.

**Filemón y Baucis.**—Ovidio cuenta en las *Metamorfosis* la historia de Filemón y Baucis, aquellos ancianos esposos que son los únicos que acogen a los cansados caminantes Zeus y Hermes, siendo por ello excluidos del castigo de la inundación impuesto a los habitantes poco hospitalarios de la región; desde un monte al que son guiados por los dioses contemplan los estragos de la inundación y ven convertirse en un templo su humilde choza. Piden a los dioses la gracia de servir en ese templo como sacerdotes y morir ambos en el mismo día. Siendo ya muy ancianos son convertidos en una encina y un tilo, que son objeto de culto.

La obra, en la que se unen el motivo legendario de los dioses, que en su caminar por la tierra y en agradecimiento por la hospitalidad conceden un deseo a sus anfitriones, con el motivo de la inundación, recibe, con el tercer componente de los esposos piadosos y amantes que envejecen juntos y su delicada metamorfosis, su verdadera característica. Ovidio se diferencia de las narraciones bíblicas parecidas sobre la visita de Dios a Abraham y del ángel a Lot. Todo el conjunto aparece como un mito frigio, cuya composición anterior a Ovidio se desconoce; sólo para la escena del banquete puede citarse como fuente la hospitalidad de Hecale a Teseo que aparece en Calímaco. Este argumento idílico sufrió pocas modificaciones en su transcurso literario, pero la intención de convencer de la omnipotencia de los dioses a un incrédulo desapareció más tarde, e incluso llegó a ser todo lo contrario.

La Edad Media, como hizo con otros argumentos de la Antigüedad, utilizó éste como prueba para sus tesis morales y teológicas; la recopilación más completa se encuentra en el *Ovide moralisé* (1291/1328) y en el *Ovidius moralizatus* (1342/1343).

Posibilidades de variación del argumento aparecen por primera vez en el relato de J. de La Fontaine (1685); en él se elogia a Filemón como un verdadero sabio, que busca la felicidad en la vida sencilla y en el matrimonio. En cambio, J. Dryden renunció a una versión nueva en su composición sobre el tema (1700). Un nuevo planteamiento se derivó del enfoque satírico del

idilio tal como aparece por primera vez en M. Prior (*The Laddle*, poema, 1704): la pareja de esposos no son gente pobre, sino campesinos acomodados, cuyos deseos son tan descabellados que necesitan recurrir a una tercera petición para liberarse de los resultados de los dos primeros. J. Swift, en un relato menos pretencioso en 1706, y en 1708 en una versión exagerada (*Baucis and Philemon*) transformó la piadosa historia en una sátira contra el clero. No son dos dioses los que reciben hospitalidad, sino dos santos ermitaños, que convierten a Filemón en sacerdote, según su deseo, y éste encarna al tipo, atacado por Swift, del párroco comodón y aprovechado; con el mismo sentido de aprovechamiento los párrocos que le suceden cortan los dos cipreses en que ha sido transformado el matrimonio. Imita a Swift la balada *Töffel und Käthe de Hölty* (1773): también aquí existe una transformación en una pareja de párrocos, aunque sin el epílogo, ya que ha sido suprimida la metamorfosis. «Impía» en otro sentido es la variación del argumento de F. v. Hagedorn (1738): los dioses se muestran en su aspecto excesivamente humano, y los dos árboles no son un lugar santo, sino escenario favorito de citas y escenas amorosas. La idílica de J. H. Voss (1785) aporta sólo la ligera modificación de que la pareja se conserva siempre joven hasta el día de su muerte.

Los efectismos de transformaciones inherentes al argumento han dejado su influjo en comedias y óperas bucólicas (M. de Malezieu/música de Mathau, 1703; W. Gluck/Frugoni, *Le Feste d'Apollon*, 1769; Chabanon de Maugris/música de Gessec, ópera bucólico-heroica, 1775; G. Martinelli/música de João Cordeiro da Silva, *Bauce e Palamone*, ópera, 1789). También en este tipo de obras se emplearon elementos burlescos; en el ballet bucólico de P. Ch. Roy (*Le Ballet de la Paix*, 1738) el único elemento dramático consiste en que Baucis resiste plenamente las solicitudes de Júpiter. La versión dramática de G. K. Pfeffel (1763) amplió la limitada acción con la muerte repentina del único hijo y de la novia de éste, que son vueltos a la vida de nuevo por los dioses; en lugar de la inundación está la boda de los jóvenes y el perdón de los vecinos inhospitalarios. En Pfeffel se basa el libreto que Ph. G. Bader escribió para Haydn (1773). O. Zwier van Haren (*Pietje en Agnietje of de Doos van Pandora*, 1779) halló la ampliación necesaria de la acción

para su obra nacional, uniéndola con el argumento de \*Pandora. El poema de L. da Ponte (1781) empezó con la juventud de la pareja: Baucis es una hermosa ninfa; Filemón un joven pastor. El motivo de Filemón y Baucis juega un papel muy importante en Goethe, en cuya obra aparece once veces, aunque con mayor detalle sólo en el prólogo de *Was wir bringen* (1802) y sobre todo en la segunda parte del *Fausto* (1832), en que el nombre de la pareja está colocado como símbolo de la vida de una pareja piadosa y humilde; la muerte simultánea —que aquí es violenta— determina también el destino de los dos ancianos.

En la época de la Revolución Francesa se introducen en el argumento tonos de estilo social revolucionario (J. Ch. v. Zaubesnig, *Philemon und Baucis oder Gastfreiheit und Armut*, opereta, 1792). La tradición de corte idílico se ve continuada en los siglos XIX y XX por obras como la ópera de Barbier/Carré/Gounod (1860), el cuento de E. Prinz von Schönaich-Carolath (1894), el relato en verso de F. Diettrich (1950). El cuento de N. Hawthorne (*The Miraculous Pitcher*, 1851) es de carácter infantil. En un drama de tono idílico-lírico escrito por el polaco M. Gawalewicz (1897) aparece en escena el último día de vida de ambos, que han pedido se les vuelva para esa ocasión a su juventud, así como su salida de este mundo. No puede pasarse por alto la ironización del idilio, dado que el elemento burlesco, inherente al argumento desde el rococó, predomina claramente en el poema de R. Graves *An Idyll of Old Age* (1923) y en la comedia de K. Wache (1954). Lo mismo ocurre con la novela de M. Frisch *Mein Name sei Gantenbein* (1964), en la que los nombres de Gantenbein y Lila se identifican con los de Baucis y Filemón. L. Ahlsen (drama, 1956) aplicó los nombres a una pareja griega de ancianos esposos cuya heroica muerte coronó su vida en la segunda Guerra Mundial; y el húngaro T. Déry (cuento, 1961), actualizando el argumento, dirige las inquietudes de la época contra el aspecto idílico del mismo, cuyo efecto es destructivo.

M. Landau, «Die Erdenwanderungen der Himmlichen und die Wünsche der Menschen» (*Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, 14), 1900; W. Zindema, «Nachtrag zum Vorigen» (en la misma revista); L. Malten, «Philemon und Baucis» (*Hermes*, 74 y 75), 1939 y 1940; B. R. Coffmann, «F. v. Hagedorn's Version of Philemon and Baucis» (*Modern Language Review*, 48), 1953; M. Beller, *Philemon und Baucis in der*

europäischen Literatur, Stoffgeschichte und Analyse, 1967.

**Filoctetes.**—Filoctetes es el amigo de \*Heracles, enciende su hoguera y hereda su arco y sus flechas. En la campaña contra Troya enseña a los griegos el camino de la isla de Crises, para que puedan orar en el santuario allí existente; en esta ocasión es mordido por una serpiente y los dolores son tan espantosos que los griegos, aconsejados por Ulises, le dejan abandonado mientras duerme en la isla de Lemnos. Cuando los griegos llevan ya nueve años sitiando a Troya reciben una profecía según la cual la ciudad sólo podrá ser conquistada con ayuda del arco de Heracles. \*Ulises y Neoptólemo, hijo de \*Aquiles, se dirigen a Lemnos, llevándose a Filoctetes a Troya, donde le curan, y contribuye a la victoria dando muerte a Paris.

Homero se limita a rozar el episodio, diciendo que Filoctetes participa en la campaña con siete barcos y que en la hora de las mayores dificultades aparece ante los muros de Troya con su arco. Los trágicos dirigieron su interés hacia el problema de cómo el héroe, amargado por el engaño de que había sido objeto, encuentra el camino de retorno hacia su deber como patriota griego. Aparte de los tres grandes trágicos griegos, han escrito también dramas de Filoctetes, Filocles, Cleofonte, Antifonte, Teodectes y Accio; se conserva sólo el *Filoctetes* de Sófocles. El drama comienza con la llegada de los dos emisarios a Lemnos. Neoptólemo es enviado por delante por Ulises para que mediante un ardid —que se ha enemistado con los Atridas y regresa a la patria— consiga convencer a Filoctetes para que le acompañe. Entusiasmado, el propio Filoctetes acelera la partida, pero tiene un ataque y pide a Neoptólemo que no le abandone cuando esté desvanecido y que guarde su arco. Conmovido por los sufrimientos del héroe, Neoptólemo le confiesa al despertar la verdad; Filoctetes se siente traicionado. Aparece Ulises y le dice que, puesto que el arco se halla ahora en manos de los griegos, Filoctetes no podría sobrevivir sin él si permanece en la isla. Pero Neoptólemo no desea conseguir la fama de vencedor de Troya con una acción innoble y por ello devuelve el arco a Filoctetes, que prefiere continuar sufriendo a encontrar ante los muros de Troya la salud que le ha sido profetizada. La aparición del divino Heracles, que ordena a Filoctetes que

se dirija a Troya, es la que resuelve la situación.

El conflicto heroico de Filoctetes entre la venganza personal y el deber patriótico, y el de Neoptólemo entre el humanitarismo y el deber patriótico no eran interesantes para la época galante. Por ello Châteaubrun (drama, 1756) incorporó a la acción a una hija de Filoctetes, que vive en la isla y de la que se enamora Neoptólemo; la aceptación final de Filoctetes es debida más a su intención de unir a los amantes que a la de la conquista de Troya. Mientras La Harpe (1783) hizo que resultase especialmente pronunciada la solución «Deux ex machina» del drama, al hacer que Heracles aparezca en el preciso momento en que Filoctetes se dispone a disparar su flecha contra Ulises, en cambio la «escena con coros» *Philoctetes* de Herder (1774/1775) priva al héroe de corresponder al gesto desprendido de Neoptólemo, al hacer que aparezca el dios, terminando con el lema humanitario de que «quien se someta a su destino, lo vence».

A. Gide (*Philoctète*, tratado, 1899) atribuyó a Filoctetes, convertido en asceta paciente, la virtud máxima: sacrifica sus pretensiones individuales de venganza bebiendo conscientemente la bebida adormecedora preparada por Ulises, para proporcionarle la oportunidad de robar el arco. También en la obra de K. v. Levetzow (*Der Bogen des Philoktet*, drama, 1909), Filoctetes domina a su contricante con su nobleza interior, de forma que éste renuncia a su engaño; después Filoctetes entrega voluntariamente el arco a Neoptólemo y se arroja al mar. De forma muy parecida, R. Pannwitz (drama, 1913) hace que su protagonista entregue el arco, conformándose con la conciencia de ser el verdadero conquistador de Troya. Derivada de la experiencia contemporánea es la de B. v. Heiseler (drama, 1948), que utiliza el argumento para defender el derecho del individuo a la libertad y la verdad, incluso frente a las necesidades de la política. En la obra de H. Müller (drama, 1968) la cuestión no gira en torno al arco de Filoctetes, del que depende la victoria, sino en torno a las tropas de éste, las cuales se niegan a combatir sin su jefe ante los muros de Troya. Pues bien, una vez que ninguno de los dos enviados logra convencer a Filoctetes para que les siga en la común empresa, Neoptólemo, que al principio rechazaba toda argucia o engaño, le clava la espada por la

espalda. Para conseguir que participen en la guerra, a sus tropas se les cuenta una versión amañada de la muerte de aquél.

K. Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, 1920.

**Flores y Blancaflor.**—La leyenda bizantina de Flores y Blancaflor aparece por primera vez en una novela en verso francesa, cuya versión primitiva, de hacia 1160, se ha perdido. Las adaptaciones posteriores tienen dos versiones diferentes: la versión aristocrática, que se remonta hasta los más antiguos manuscritos franceses y en la que se basan sobre todo la versión altoalemana media de Konrad Fleck (h. 1220), la neerlandesa media de Diederick van Assenede (h. 1250), la bajoalemana media *Flos und Blankflos* (princ. del s. XIV) y un poema inglés medio, de mediados del siglo XIII, y, por otra parte, la versión popular, en la que se basan el llamado *Trierer Floyris* (h. 1170), las versiones escandinavas dependientes de la antigua *Flóressaga ok Blankiflur* (ant. a 1319), un poema griego del siglo XIV, el *Filocolo* de Boccaccio (1339) y la novela española *La historia de los dos enamorados, Flores y Blancaflor* (1512).

La versión aristocrática cuenta cómo, durante una peregrinación, una cristiana cae prisionera del rey español pagano y se convierte en la confidente de la reina. Ambas mujeres dan a luz el mismo día dos niños muy parecidos entre sí. El rey intenta ahogar el amor precoz de su hijo Flores por la joven cristiana Blancaflor; para ello envía fuera a su hijo, y a Blancaflor la vende, en ausencia de aquel, a unos mercaderes babilónicos. Al regreso del hijo simulan la muerte de la amada enseñándole su tumba; pero ante el intento de suicidio, la madre revela a Flores la verdad. Su parecido con la amada lleva a Flores a encontrar la pista de la joven, que está a punto de convertirse en esposa del almirante de Babilonia. Flores logra sobornar al guardián y es introducido en la habitación de Blancaflor dentro de un cesto de flores. Al ser descubierto es condenado a morir en la hoguera. La noble porfía de los amantes por morir cada uno en lugar del otro conmueve finalmente al almirante, que renuncia a Blancaflor. Después de la muerte del rey, la pareja regresa a España, Flores se hace cristiano y la hija de ambos será \*Berta, la madre de \*Carlo-magno.

La versión popular trabajó con medios más rudos y primitivos: el rey es aún peor; la función mediadora de su mujer se ha suprimido; el rey quiere hacer matar a Blancaflor; Flores, sin ser reconocido, la salva de la muerte en el fuego mediante un duelo. Asimismo los elementos maravillosos han proliferado: Blancaflor regala a Flores un anillo que se enturbia cuando ella se halla en peligro; la hoguera de Babilonia se apaga por el poder mágico de otro anillo que Flores recibió de su madre. Falta en cambio la escena romántica del suicidio, así como la relación con la leyenda carolingia. La adaptación más importante y detallada de la segunda versión es la novela de Boccaccio, que lleva por título el nombre de Filocolo adoptado por Flores durante su viaje; los motivos románticos, como el del parecido, se suprimen aquí, mientras que, en cambio, se describe ampliamente la conversión de Flores en Roma. En Boccaccio se basan el libro popular alemán de 1499, la comedia de Hans Sachs *Florio mit der Biancaffora* (1551) y el libro popular checo.

La adaptación más libre del argumento, la italiana *Leggenda della Reina Rosana e di Rosana sua figliola* (s. XIV), de fuerte tinte religioso, y desromantizada, ha suprimido elementos maravillosos como los de los anillos mágicos, y el descubrimiento y salvación románticos de los amantes han sido sustituidos por un rapto. Al lado de esta evolución italiana está la islandesa *Reinaldsrímur*; rasgos aislados continúan viviendo, por ejemplo, en el *Wilhelm von Oesterreich* de Johann von Würzburg (s. XIV) y en la balada popular *Des Grafen Töchterlein*. La rama más importante del viejo tronco del argumento es, sin embargo, la «chantefable» francesa *Aucassin et Nicolette* (h. 1220), en la que Aucassin, Conde de Beaucaire, siente una gran pasión por Nicolette, una sarracena prisionera; en lugar de la búsqueda de la amada aparece la huida de los amantes tras la detención ordenada por el padre: un ataque de los sarracenos les arranca de su corta felicidad en el castillo de Torelore. Mientras que Aucassin regresa a su patria, Nicolette se entera en Cartago de que el rey es su padre, y viaja ahora disfrazada de juglar tras el amante. Esta historia de amor graciosa y divertida encontró bastantes traducciones y refundiciones en Alemania (G. A. v. Halem, 1787; W. Müller von Königswinter, 1860). Para la escena escribieron versiones



D. F. Koreff (1822), Platen (*Treue um Treue*, 1828) y T. Dorst (*Die Mohrin*, 1964; *Aucassin und Nicolette*, libretto de G. Bialas, música del mismo, 1969). Dorst puso en duda la constancia del amor, al mostrar a Aucassin perdido en ideas ilusorias.

H. Herzog, *Die beiden Sagenkreise von Flore und Blanchefleur*, tesis, Viena, 1884; J. Reinhold, *Floire et Blanchefleur*, tesis, París, 1906; L. Ernst, «Floire et Blanchefleur» (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker*, 118), 1912; J. Meier, «Die Ballade Des Grafen Töchterlein und der Roman von Flore und Blanchflur» (*Jahrbuch für Volksliedforschung*, 7), 1941; J. Zettel, «Aucassin und Nicolette in Deutschland» (*Jahresberichte der K. K. Staatsoberrealschule in Eger*, 12), 1911; A. H. Suchier, «Zu Aucassin und Nicolette in Deutschland» (*Archiv*, 135), 1916.

**Florian Geyer.** Ver Geyer, Florian.

**Fortunato.** — El libro popular alemán *Fortunatus* (1509), la primera versión del argumento de Fortunato, probablemente original de un vecino de Augsburg, narra en sus dos partes la subida y el derrumbamiento de una familia burguesa. Fortunato, hijo de padres empobrecidos, abandona su patria, Chipre, y conoce el mundo al servicio de nobles señores y en largos viajes. Hallándose en la mayor miseria, se le aparece en la selva Fortunato, de cuyos dones elige la riqueza, recibiendo un saquito en el que siempre hallará dinero; en los viajes siguientes consigue ganar además un sombrero que le traslada a cualquier lugar. Usando con cordura de los dones mágicos, Fortunato alcanza la riqueza y el poder. La segunda parte del libro popular trata de la vida de sus dos hijos después de la muerte de Fortunato. Andolosia, el más aventurero y principal figura, pierde el saquito por una argucia de la seductora y despiada hija del rey de Inglaterra, Agripina, pero lo recupera con ayuda del sombrero mágico del hermano. La envidia de las gentes lleva a Andolosia a la cárcel, donde es asesinado; el hermano Ampedo muere de pena. El efecto de los dones maravillosos desaparece con la muerte de sus dueños.

Esta división en dos partes, imitación de las series generacionales de las novelas de caballerías, basada en la unión de dos acciones primitivamente diferentes, y la acción, dinámica, pero amplia y extendida en exceso, caracterizan al argumento como épico. Sus motivos mágicos y aventureros lo muestran como propio de las formas literarias populares; sin embargo, la descrip-

ción despiadada del derrumbamiento de los que se han entregado al dinero en lugar de a la sabiduría y que, como hijos de la Fortuna, son movidos por las oscilaciones del capricho de la suerte en lugar de por un objetivo vital auténtico, así como el interesante contraste de las generaciones en su relación respecto a los dones de Fortuna, encierran, posibilidades de una adaptación más ambiciosa.

El libro popular fue imitado en casi todos los países del oeste y norte de Europa; como canción popular aparece en algunas naciones (entre otras, en Hungría). Después que la dramatización de Hans Sachs puso diálogo al argumento (1553), comenzaron con el inglés Th. Dekker (*Old Fortunatus*, 1599) los esfuerzos por darle forma realmente dramática. Dekker extrajo del libro popular los momentos más interesantes y los reunió en cinco cuadros: la acción comienza con la adquisición del saquillo por el ya anciano Fortunato, y ya a partir del tercer acto la acción pertenece a los hermanos. Se ha dado mucho relieve al aspecto moral, junto a Fortuna aparecen las figuras alegóricas de la virtud y el vicio; la caída se funda en el pecado contra el mundo que les rodea. Las adaptaciones alemanas (en *Englische Komödien und Tragödien*, 1620; *Kasseler Fortunat*, 1610/1620; Johannes Girbertus, 1643) y las holandesas (Bernard Fonteyn, 1643) se basan directa o indirectamente en Dekker, que parece haberse conocido en Alemania por una versión representada por comediantes ingleses. Refuerzan aún más el elemento moral y hacen resaltar el contraste entre los dos hermanos señalado por Dekker, la frivolidad de Andolosia y la desnuda avaricia de Ampedo.

Una comedia de marionetas del siglo XVIII basada directamente en el libro popular destacó los elementos cómicos del argumento: los encantamientos y las confusiones. De forma parecida aparecen también las refundiciones románticas: tanto los fragmentos épicos de Chamisso (1806) como los de Uhland (1814) acentúan la contraposición y la mezcla de los rasgos trágicos y cómicos propias del criterio artístico romántico, y el drama en dos partes de Tieck (1817) tiene añadidos independientes precisamente en las escenas cómicas de los criados. Mientras que Tieck escribió una obra recargada y poco escénica, debido a la mezcla del argumento con elementos satírico-cómicos del teatro antiguo inglés y a la refundición del final en un duro realismo de purificación de

los hermanos, el teatro mágico vienés trata el argumento con la misma desconsideración en comedias de gran efecto teatral (M. v. Collin, 1814; M. Stegmayer, 1819; Lember, 1829; con algunos cambios también Raimund, *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, 1823). Stegmayer fundió a los tres personajes —padre e hijos— en uno solo, hecho decisivo para todas las dramatizaciones posteriores del siglo XIX; con ello suprimió la división en dos partes y se debilitó el carácter épico del argumento. Estos artificios fueron utilizados principalmente por E. Bauernfeld (1835), quien además dio al hijo de Fortuna como compañera a una joven amante y fiel, influyente motivo que logra finalmente el retorno de Fortunato. Bauernfeld y, tras él, entre otros, J. Grosse (1896) y F. Bonn (*Andolostia*, 1906) conservaron el elemento de purificación introducido por Tieck. El nombre de Fortunato ha sido también utilizado independientemente del verdadero argumento como título simbólico (A. W. Schlegel, 1801; O. Flake, 1946-1948).

P. Harms, *Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts*, 1892; H. Scherer, Prólogo a: Thomas Dekker, *The Pleasant Comedy of Old Fortunatus*, 1901; J. Bolte, «Zwei Fortunatus-Dramen aus dem Jahre 1643» (*Euphorion*, 31), 1930; H. Kiesel, *Die dramatischen Bearbeitungen des Fortunatusstoffes unter besonderer Berücksichtigung Ludwig Tiecks*, tesis, Viena, 1929.

**Francesca da Rimini.** — Francesca descendía del poderoso linaje raveniano de los Polenta y fue casada en 1275 con Gianciotto el Derregado, hijo del tirano de Rimini, Malatesta, con objeto de apaciguar una enemistad familiar. Casada contra su voluntad, siguió dando su amor al hermano pequeño de Gianciotto, Paolo el Hermoso, que a su vez había contraído matrimonio por iguales cuestiones políticas. Ambos amantes fueron asesinados hacia 1285 por el marido de Francesca.

Un poema escrito hacia principios del siglo XIV *Il libro dei vizi*, que narra los tipos de muerte y los castigos de los lujuriosos, coloca, al mencionar la tragedia matrimonial de Francesca, al esposo vengador en primer plano, de acuerdo con las ideas de la época. En Dante, por cuyo canto 5 del *Inferno* alcanzó fama mundial la pareja Francesca-Paolo, se produjo un acercamiento humano a los amantes, que caminan en las filas de los condenados del infierno: y si bien los que han abandonado este mundo sin la absolución de la Iglesia

no pueden recibir el perdón de la pena, si pueden en cambio soportarla abrazados, juntos y unidos por la fidelidad eterna y purificados en el sufrimiento. Dante no recogió de la fábula más que la estremecedora visión del castigo común y el comienzo idílico de la historia de amor, que es narrado por Francesca durante la lectura de la historia de \*Lanzarote, uniendo ambos momentos a través del doloroso recuerdo de la felicidad perdida; el marido y el sangriento final sólo de pasada son mencionados.

Con la exposición de Dante, cuyo tono compasivo es debido seguramente al agradecimiento que éste sentía hacia el sobrino de Francesca, que había acogido al poeta desterrado, el argumento adquirió todo su atractivo. Lo que Dante calló dio lugar a la interpretación que el argumento ha hallado en innumerables paráfrasis líricas y en la construcción de la fábula a través de casi 50 novelas, dramas y óperas y un número aún mucho mayor de narraciones. Como en Dante, también en las obras posteriores el papel femenino ocupó el primer plano, casi siempre ya desde el mismo título, y habría de experimentar, como es lógico, numerosas transformaciones, pasando de amante feliz, sentimental y heroica, a amante engañada. No obstante, el eje argumental siguió siendo generalmente el motivo del adulterio y el de los hermanos enemigos, tal como los ofrece la historia. Mientras que la influencia de Dante se refleja en muchas alusiones de la lírica renacentista y la pareja fue incluida entre los modelos de grandes enamorados, la adaptación del argumento a las formas literarias pragmáticas comenzó con el comentario del Dante hecho por Boccaccio (1373), que sin duda ha sido venero de la tradición popular: ante el temor de que Francesca rechazase al deforme Gianciotto se urdió el plan de un casamiento por poder, siendo designado Paolo como representante; Francesca se enamora de él y no se da cuenta del engaño hasta después de la noche de bodas. Cuando Gianciotto se convirtió en Podestà de Pésaro, Francesca intimó con su cuñado. Boccaccio deja sin aclarar si llegó a engañar a su marido realmente. Gianciotto fue llamado por un traidor a Rimini, sorprendiendo así a la pareja. Paolo quedó colgado en la trampa de la puerta por la que intentó escapar, el puñal de Gianciotto atravesó a Francesca que se interpuso entre los dos hombres y el segundo golpe alcanzó al hermano desarma-

do. En descargo de Francesca obraban el engaño de la boda y la posible inocencia de su relación con Paolo, y ello dio mayor emoción y sentimentalismo a la fábula, pero al mismo tiempo puso a Paolo en el dudoso papel de cómplice en el engaño, así como en la propia desgracia; este papel se repite simbólicamente en su desamparada situación en la escena final de la tragedia. Todas las adaptaciones que conservaron el motivo de Boccaccio del casamiento por poder se esforzaron, en general inútilmente, por disculpar al amante.

El Barroco y la Ilustración mantuvieron una postura poco favorable a la comprensión de Dante y su famosa pareja de amantes; como primer ejemplo recordemos a Cosimo Betti, cuya visión de los enamorados, como dos dragones que se destruyen mutuamente por la lujuria (*La consummazione del secolo*, 1793), parece juzgarlos con mayor severidad aún que el mismo *Libro dei vizi*. En el Romanticismo el argumento tiene muchas versiones aunque casi todas muy pobres. La revitalización comenzó casi al mismo tiempo en Italia, Alemania e Inglaterra. Poco después de comienzos del siglo XIX, después que ya en 1794 Gaetano Cioni había imitado la versión de Boccaccio, surgieron en Italia tres dramatizaciones bastante libres del argumento (E. Fabbri, 1801; S. Pellico, 1815; F. Pieracci, 1816), de las cuales sólo la de Pellico adquirió merecida fama. Tanto en Fabbri como en Pellico el casamiento por poder es sustituido por un amor precoz de Paolo y Francesca; Paolo es declarado muerto durante una campaña y encuentra de nuevo a Francesca como esposa de su hermano. Es significativo para la postura sentimental de Pellico el propósito de los amantes de morir antes que engañar a Gianciotto; por ello mueren inocentes. Después que Pellico hubo demostrado la escenificabilidad del argumento, tuvo muchos imitadores, y en el extranjero las traducciones de su obra sirvieron de estímulo para nuevas versiones (K. J. Ostrowski, 1836; V. Méri de la Camorgne, 1850). En la zona lingüística alemana el primero en llamar la atención sobre las bellezas del canto de Dante fue J. J. Bodmer en 1742. Casi al mismo tiempo echaron mano del argumento el suizo H. Keller (seud. de H. J. Burke, 1808) y L. Uhland (frag. de drama, 1807/1810). Keller tensó la acción amorosa en el marco de un antagonismo político de los dos hermanos, la pareja de enamorados muere también ino-

cente; el comienzo de Uhland recuerda mucho, en los antecedentes del amor, a Pellico: también aquí la pareja es inocente. Ambas adaptaciones tienen en común el motivo, muy utilizado a partir de entonces, según el cual los amantes caen víctimas del salvajismo del hermano en el momento en que se despiden tras haber decidido separarse. En Inglaterra, las primeras versiones fueron la dulzona narración en verso *The Story of Rimini* (1816) de J. H. Leigh Hunt, y un soneto de Keats (1819), que intentó comprender los sentimientos de los condenados en el infierno. Lord Byron, a quien iba dedicado el cuento de Hunt, se interesó por el argumento e intentó hallar una relación personal más profunda con el mismo; reminiscencias de éste se encuentran en diversos pasajes de su obra.

La época de máximo florecimiento del argumento, que se extiende desde el arte formulista de mediados del siglo XIX hasta el Impresionismo, se caracteriza por el hecho de que algunos dramas se apoyan en el motivo del engaño de la boda tomado de Boccaccio (H. Köster, *Paolo und Francesca*, 1842; P. Heyse, 1850) y por la inculpación a la pareja del pecado de adulterio, que sin embargo desde otro punto de vista moral fue justificado como derecho a la autodeterminación (P. Heyse, 1850; el checo J. Neruda, drama, 1860; el americano G. H. Boker, drama, 1865; el francés A. Thomas, *Françoise de Rimini*, ópera, 1822; el sueco K. A. H. Key, *Francesca*, drama, 1893; el inglés St. Philipp, *Paolo and Francesca*, drama, 1900; el italiano G. D'Annunzio, drama, 1901; el americano F. M. Crawford, drama, 1902; el italiano G. A. Cesareo, drama, 1906; F. Römhildt, drama, 1908; G. Renner, *Francesca*, drama, 1909). La complicación del conflicto con la aparición de un rival e intrigante (M. Greif, drama, 1892; Renner), la interpretación de la heroína como naturaleza sensual patológica extraña al argumento (K. Falke, drama, 1903), la fusión del destino de la pareja de enamorados con el de su cantor Dante (V. Sardou, *Dante*, drama, 1903), no hicieron más que recargar el argumento sin enriquecerlo realmente. Los múltiples poemas, ciclos poéticos y narraciones en verso pueden ser considerados como paralelo de las representaciones pictóricas de la pareja y con frecuencia han sido inspirados por éstas; así los poemas de B. Paoli (1843), Th. W. Parsons (1854) y F. A. Kemble están inspirados en el cuadro de Ary Scheffer (1843); la composi-

ción de Isolde Kurz sobre la vieja fábula prende en la descripción de un tapiz (*Die Nacht im Teppichsaal*, 1933). También pueden comprobarse relaciones mutuas entre el arte dramático y el pictórico. El arte dramático de Sarah Bernhardt ha apadrinado al drama de F. M. Crawford y el de Eleonora Duse a la obra de D'Annunzio.

J. Hertkens, *Francesca da Rimini im deutschen Drama*, tesis, Münster, 1912; G. Locella, *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik*, 1913; F. L. Beaty, «Byron and the Story of Francesca da Rimini» (*Publications of the Modern Language Association*, 75), 1960.

**Francisco de Asís.** — La vida de Francisco de Asís (1182-1226), que a los veinte años tomó la decisión de seguir a Cristo y apartarse del mundo, que fue repudiado por su padre, un rico comerciante en paños, que con sus discípulos, muy pronto agrupados a su alrededor, caminó por los pueblos predicando pobreza, humildad y caridad activa, que fue confirmado por el Papa como fundador de una Orden y cuya entrega a la fe fue coronada finalmente por la estigmatización, recibida en el monte Alvernia en 1224, es una vida llena de poesía y rica en episodios deliciosos que queda reflejada en la colección popular de leyendas *Fioretti di San Francesco* (s. XIV). El santo mismo se ha convertido en uno de los creadores de la literatura espiritual italiana con su himno *Cantico del sole*. Sin embargo este argumento apenas se ha desarrollado al margen de esas dos obras. Tanto para la tensión épica como para la dialéctica dramática le faltaban el elemento luchador y la figura de contraste. La sencilla claridad y la unidad antiproblemática de su vida incitaban exclusivamente a la narración amorosa o al himno de alabanza.

La *Vita* de Thomas de Celano (1228) proporcionó la base para las narraciones literarias de la vida del santo (Heinrich von Burford, poema lat., ant. a 1230; Lamprecht von Regensburg, *St. Franziskan Leben*, siglo XIII; Girolamo Malipiero, *Seraphicae...*, 1531; Franz Mauri, *Franciscas*, 1571; Gabriel de Mata, *El Cavallero Assisio*, 1587; Antonio Bonciari, *Seraphis*, 1606; Agostin Gallucci da Mandolfo, 1618; Andreas de Abreu, *Vida del Seraphin... San Francisco d'Assis*, 1644). Un motivo muy popular de la literatura legendaria fueron las nupcias místicas de Francisco con la pobreza, cantadas ya por Jacopone da Todi (s. XIII) y después de él por Dante en el canto 12 de su *Paradiso* y

también por Lope de Vega (*Romance al Seráfico Padre*), así como su imitación de Cristo (Tasso, A. S. *Francesco*, soneto), sobre todo el milagro de la estigmatización (Lope de Vega, *A las llagas*) y la relación fraterna del santo con los animales y la naturaleza en general.

Posteriormente vuelve a tratar el argumento Herder, que narró en verso dos leyendas franciscanas (*Christenfreude*, 1780; *Die Cicada*). De él se derivaron las leyendas en prosa o en verso del siglo XIX (L. Th. Kosegarten, *Legenden*, 1804; Cl. Brentano, *Krippenfeier des Heiligen Franziskus*; J. H. v. Wesenberg; E. v. Schenk; J. P. Silbert, *Mannatau in der Wüste des Lebens*, 1842; J. J. Weissbrot, 1863; A. Dotzler, *Die Tiere in der christlichen Legende*, 1891). Los valores líricos del argumento fueron descubiertos por J. F. H. Schlosser con su colección de *Lieder des Heiligen Franziskus* (1825). Esta obra inspiró el artículo de J. Görres «Franziskus von Assisi, ein Troubadour» (1826) y el concepto del santo expuesto aquí influyó en el «Pater seraphicus» de la segunda parte del *Fausto* de Goethe. Hallamos la figura del santo como motivo lírico en H. W. Longfellow *The Sermon of St. Francis* y en A. Comte de Ségur *La mort de S. François*.

La renovación del movimiento franciscano partió de la biografía de Francisco, de Paul Sabatier (1893), cuya exposición, llena de actualidad, coincidió con la corriente antimaterialista y antirrealista del cambio de siglo. Francisco como experiencia íntima es el tema de los libros de viajes y poemas tanto del danés J. Jørgensen (*Pilgrimsbogen*, 1903), como del suizo H. Federer (*In Franzens Poetenstube*, 1917; *San Benediktos Dornen und San Franciscos Rosen*, 1917). H. Christaller escribió una novela sobre las relaciones de Francisco con su discípula Clara Scifi, fundadora de la Orden de las Clarisas (*Heilige Liebe*, 1911), y K. F. Ginzkey le colocó frente al belicoso Walther von der Vogelweide (*Der von der Vogelweide*, novela, 1912). Más importante que el efecto argumental de la figura de Francisco fue su irradiación espiritual, que puede verse en el *Stundenbuch* de Rilke, en la obra de juventud de H. Hesse y sobre todo en la poesía del expresionismo, cuya idea de hermandad coincidía en gran parte con los ideales franciscanos. El santo figura no sólo en la lírica de K. Bröger y A. Petzold (*Franziskus von Assisi*, 1918), sino también en las escenas determinadas lírica-

mente de R. J. Sorge (*Der Sieg des Christos*, 1924), de R. Schaumann (*Bruder Ginepro-Spiel*, 1926) y de L. Housman (*Little Plays of Saint Francis*, 1922). Ya Christaller y Ginzkey habían intentado adaptar el argumento a las exigencias de la novela reforzando los elementos de la acción; L. Weismantel (*Franz und Clara*, 1948) lo ligó al tema de la lucha de clases, A. Mäuser (*Als Franziskus rief*, 1922) y G. Terramare (*Stimmen am Weg*, 1924) mostraron a Francisco reflejado en las personas que le rodeaban, y *De harp van Sint Franciscus* de F. Timmermans (1932) describía sobre todo su amor por la

naturaleza. Las realizaciones dramáticas (F. Collet, *Franciscus Seraphicus*, 1892; J. Péladan, *François d'Assise*, 1897; M. Zweig, *Franziskus*, 1963) no fueron capaces de superar el carácter antidramático del argumento y rara vez han pasado del ámbito de las piezas de circunstancias o del teatro de aficionados.

A. Groeteken, *Die Goldene Legende. Franziskus von Assisi in der Poesie der Völker*, 1912; A. Styra, *Franziskus von Assisi in der neueren deutschen Literatur*, Breslau, 1928; E. Pohl, *Gestalt und Idee des heiligen Franziskus von Assisi in der neueren deutschen Dichtung*, tesis, Viena, 1933.

## G

**Galilei, Galileo.** — Con sus grandes descubrimientos, que habían de imprimir nuevos rumbos a la historia al confirmar la tesis de Copérnico según la cual no era el sol el que giraba alrededor de la tierra, sino ésta alrededor del sol, el astrónomo y matemático italiano Galileo (1564-1642) entró en conflicto con la Iglesia, que encontraba seriamente amenazada por el nuevo sistema universal la posición central del hombre y la Redención. Su silencio forzado con su primer auto inquisitorial (1616) y la retractación de su teoría hecha en el segundo proceso (1633) son dos conflictos muy fértiles desde el punto de vista literario, donde se enfrentan el sentimiento de la verdad con la fe en la autoridad y la fidelidad a sus propios conocimientos con el temor de la muerte.

El argumento ha sido tratado repetidamente por dramaturgos de menor importancia desde que la historiografía del siglo XIX proporcionó conocimientos más exactos sobre él, generalmente con visión anticlerical; en la que Galileo aparece finalmente como víctima de intrigas eclesiásticas y políticas; el conocimiento de que la teoría de Galileo ha triunfado, a pesar de la retractación, es el que ha hecho atribuirle el dicho «y sin embargo se mueve», que apenas encaja con la capitulación total del anciano casi ciego y vigilado por la Inquisición (A. Glaser, 1861; F. Ponsard, *Galilée*, 1867; A. Müller, *Der Fluch des Galilei*, 1867; A. Trebitsch, 1920). La primera en hacer justicia al argumento en sus diferentes aspectos fue una época que conoció el amordazamiento y el martirio, pero también el oportunismo de los científicos. En la extensa no-

vela Z. v. Harsánys (*Und sie bewegt sich doch*, 1937), que muestra al sabio, en otro tiempo obstinado, despótico y ambicioso de fama, como un anciano hundido, se disculpan el falso juramento de la retractación y la infidelidad por el amor a la vida, mientras que B. Brecht (*Leben des Galilei*, drama, 1943) condena al investigador, que ve en la ciencia placer espiritual y no responsabilidad. La realización de M. Brod (*Galilei in Gefangenschaft*, novela, 1948) suavizó la traición de Galileo a la ciencia, haciendo que al final de su vida dominase el egoísmo y el miedo y estuviese decidido a defender la verdad. G. v. Le Fort (*Am Tor des Himmels*, novela, 1954) pasó del conflicto entre ciencia e Iglesia a otro más importante entre ciencia y religión, situó los acontecimientos en una acción de marco moderno y, mediante la contraposición de una época, en que la ciencia se aparta de Dios, con un tiempo en que quizá pueda volver a encontrar a Dios en nuevas fronteras, puso de manifiesto la fuerza expresiva del argumento, al que tratan de actualizar algunas interpretaciones (L. Németh, drama, 1956).

**Gengis-Kan.** — El jefe de tribu mongol Temutchín (h. 1155-1227) inició su carrera cuando tenía unos diez años con la tarea de consolidar su herencia, pasando luego a unificar a los diversos grupos del linaje mongol, como cabeza del cual fue designado hacia 1196 con el título de Gengis-Kan, en el que hizo se le confirmara en una asamblea popular el año 1206, cuando ya era señor absoluto de toda Mongolia. Entonces organizó a su pueblo en una rígida estructura militar y le dio unas leyes fundamen-

tales. La creación del Estado nacional fue seguida de la del Imperio: en 1215 venció al reino del norte de China, tomando a su servicio a los chinos expertos en el arte militar, el derecho y la ciencia. En 1217 cayó sobre el reino del Sha Mohamed II de Persia, que murió en la invasión, destruyendo a su paso las ciudades y exterminando y esclavizando a la población. En 1223 sus tropas avanzaron hasta el sur de Rusia, de donde las hizo volver. El imperio sobrevivió a su muerte distribuido entre sus cuatro hijos, que, no obstante, reconocían a uno de ellos como señor supremo.

Sobre el imperio mongol y su fundador, cuyos sucesores en diversas campañas de conquista se extendieron hasta Silesia, llegaron noticias por primera vez a Occidente con los informes en que contaban sus experiencias en el interior de Asia los clérigos enviados por Inocencio IV (Giovanni dal Pian del Carpiní, 1245-1247) y por Luis IX de Francia (Wilhelm v. Rubruk, 1253-1255). Estos relatos, en detalle, apenas llegaron al público, de modo que no pudieron despertar interés literario. El de Wilhelm v. Rubruk fue publicado por primera vez el año 1598 y reeditado en 1839; no obstante, hasta los años veinte y treinta de nuestro siglo no han alcanzado una mayor difusión las publicaciones y comentarios de las fuentes antiguas. Versiones alemanas del relato de Rubruk aparecieron en 1925 y 1934 y la edición científica en 1929; la versión alemana de Carpiní en 1930; *Chingis Han, Die Geschichte seines Lebens nach den chinesischen Reichsannalen* (ed. F. E. A. Krause) apareció en 1922, y en 1941 *Die geheime Geschichte der Mongolen aus einer mongolischen Niederschrift des Jhaires 1240* (ed. y trad. de E. Haenisch).

El interés de Voltaire, cuando escribió (1753-1754) su tragedia *L'Orphelin de la Chine*, pudo deberse más bien al gusto de la época por el tema chino que a sus conocimientos sobre Gengis-Kan; pues para él, éste no es más que un conquistador bárbaro que quiere vengarse de la humillación recibida en su juventud al ver desdénado su amor por una aristócrata china que entre tanto se había casado. El motivo principal lo tomó Voltaire de una tragedia china del siglo XIV *La huérfana de la casa Chao* y consiste en lo siguiente: unos padres chinos sacrifican a su propio hijo para salvar al heredero de la casa imperial, que ha sido confiado a su tutela. El bárbaro conquistador se ve obligado a admitir la superioridad

espiritual de quienes pertenecen a una cultura más elevada.

La caracterización de brutal conquistador aparece aún para la figura central de la primera novela alemana sobre el personaje en cuestión (O. Gmelin, *Dschingis Khan, der Herr der Erde*, 1925). Para ventaja del estadista, su biografía queda resumida, con perjuicio sin embargo de la gestión bélica y política que no queda muy clara. Se le convierte en demonio, y la acción se mistifica. En pro del sentido del todo, en pro del orden entra en lucha con los demonios. Le falta la idea que le hará superarse a sí mismo; sólo una vez que deja sus campañas de conquista cae el muro que lo separa de los demás hombres. Similar en su tratamiento histórico es el poema épico de W. Mahn (*Dschingis Khan*, 1932), basado en la biografía popular del americano H. Lamb (*Genghis Khan*, 1927). El objetivo de esta biografía fue despertar la admiración por un hombre que de la nada creó un imperio, inconsciente de la injusticia que cometía con sus actos de crueldad, y que, sin embargo, supo ser valiente, leal y honrado. Obra objetiva en cambio es la del ruso M. Pravdin *Tschingis-Chan und sein Erbe* (1938; escrita anteriormente en dos partes: *Tschingis-Chan, der Sturm aus Asien*, 1934, y *Das Erbe Tschingis-Chans*, 1935), que sólo dedica una parte al fundador del imperio. La idea que de esta figura da Pravdin es positiva: admite desde luego la crueldad del personaje, que no retrocede ante nada, pero insiste en su apertura a lo humanitario, en que sabía los límites de la violencia y premiaba la lealtad y el valor. De Pravdin tomó los trazos principales de la acción externa E. Stickelberger (*Der Reiter auf dem fahlen Pferd*, nov., 1937), pero mitologizándolo aún más que Gmelin. Nos presenta a Gengis-Kan como el resultado de un ataque diabólico contra los planes de Buda y del dios de la estepa, que pretenden dotar a los pueblos de un soberano justo procedente de Asia; de modo que éste se transforma en encarnación del mal, azote de los pueblos, y tirano que al final se estrella contra los poderes divinos. Su vida se presenta paralela a la del alemán Heinrich der Bärtige von Liegnitz, que, nacido por la misma fecha que el mongol, se prepara bajo la dirección de un abad cisterciense para el ataque que vendrá de Oriente; cuando la invasión tiene lugar, los que se encuentran son ya los respectivos hijos de ambos caudillos. Al «Preludio en el Cielo asiático» co-

rresponde un «Preludio de la Cruz». Son resonancias de la idea dominante en la época sobre el «peligro oriental». Sin interpretaciones mitológicas ni de ninguna otra clase, R. Rauch (*Herr der Horden*, nov., 1940) redujo el argumento a su aspecto de aventuras, con lo cual queda muy marginado todo lo referente a la obra del estadista así como a la problemática del personaje. En una novela más extensa *Blut und Blüten für Dschingis-Chan* (1951), de C. C. Bergius (seudónimo de E. M. Zimmer), aparece Gengis-Kan como un tirano terrible y fascinante al mismo tiempo, al que siguen unos sabios completamente distintos a él. Se le toma como ejemplo para discutir la siguiente cuestión: ¿Se justifica un tirano por la ley de la lucha por la vida? ¿Son éstos causa o efecto? ¿Son causa de genocidios o tempestades purificadoras?

Otros relatos más breves se han ocupado de diversas etapas de su vida. En el cuento de M. v. Metzradt *Der letzte Ritt des Dschingis Khan* (1937), una nietecilla del conquistador ve a su abuelo agonizando en su campamento, el cual en una visión recorre su imperio una vez más, reviviendo su hazaña con el recuerdo. F. Braumann (*Das Siegel des Dschingis Khan*, 1941) y H. Waterboor (*Das mongolische Abenteuer*, 1941) se ocuparon en sus relatos no de Gengis-Kan, sino de la fama que dejó, así como de su tumba, desconocida y objeto de polémicas, y de sus perdidos tesoros.

**Genoveva.**—La leyenda de Genoveva conservada en varios manuscritos de Laach en diferentes versiones latinas y escritas probablemente por un monje de Laach o por un sacerdote de la próxima iglesia de Santa María hacia 1400, no es ni de origen mítico, ni histórico, sino una redacción legendaria del viejo argumento novelístico francés de *La reina de Francia y el mariscal infiel*, que a su vez nació de la fusión del argumento de la reina \*Sibila con el de \*Berta. El mariscal, cuyos requerimientos amorosos han sido rechazados por la reina, la acusa de adulterio ante el marido ausente, quien la condena a muerte. La reina convence a sus verdugos de su inocencia, escapa a la muerte y vive con su hijo, nacido mientras tanto, en casa de un carbonero y gana hilando su miserable sustento. Al calumniador le alcanza el juicio de Dios. El rey reconoce a su esposa por las labores que una quincallera ofrece a la venta en París. El autor religioso de la

leyenda transformó a la reina francesa en una duquesa de Brabante dándole el nombre de Santa Genoveva, que gozaba de especial veneración en la región de Laach, y su marido recibió el nombre de Sigfredo de Ballenstätt, príncipe del Palatinado, fundador del monasterio. El lugar del mariscal fue ocupado por un amigo del marido llamado Golo. La víctima no se mantiene del trabajo de sus manos, sino con la ayuda de una cierva, que le ha sido enviada por la Madre de Dios, que más tarde dirige hasta la cueva al conde del Palatinado durante una cacería. Muere poco después de haber fundado una capilla en el lugar de la aparición celestial. Por orden del conde, Golo es descoyuntado por cuatro bueyes.

Mientras que la leyenda latina estuvo muy localizada, el argumento alcanzó una enorme extensión a través de la versión del jesuita francés René de Cerisiers *L'innocence reconnue ou Vie de Sainte Geneviève de Brabant* (1638). Este amplió la leyenda con numerosos rasgos legendarios, trasladando la acción a la época de Carlos Martel, y haciendo que Sigfredo y el hijo, Benoni, se convirtiesen en ermitaños de la gruta después de la muerte de Genoveva. La acción transcurre, en la segunda parte, alternando entre el palacio y el bosque, lo que supone un estímulo decisivo para las adaptaciones dramáticas. Esta leyenda así ampliada fue traducida al alemán, primero, por el jesuita Staudacher (1660) y, más tarde, por Martin de Cochem (1687); la versión de este último apareció a partir del siglo XVIII como libro popular.

El argumento de Genoveva es junto con los de \*Fausto y \*Don Juan uno de los más extendidos y populares, y también la literatura culta religiosa y profana se ha ocupado repetidamente del mismo. El tema de la fidelidad y los sufrimientos de una mujer y esposa inocente, que ya había recibido forma en la leyenda de \*Crescencia, es novelístico. El carácter pasivo de Genoveva hace que predomine la tendencia épica. Las escenas poéticas de la vida en el bosque, de gran atractivo para muchos escritores, añaden al argumento un componente idílico. Los valores dramáticos no se hallan en el personaje principal femenino, sino en su oponente masculino, a quien su pasión, su engaño y su crimen llevan al pecado.

El drama religioso de los siglos XVII y XVIII, cultivado sobre todo por los jesuitas (primera dramatización en 1597 en Willisau), no se interesó en absoluto por las relacio-



nes entre Genoveva y Golo, ni por la aparición de la situación de conflicto. Las aceptó como resueltas y se limitó a exponer el contraste entre la existencia mártir de Genoveva y el miedo y el arrepentimiento del pecador Golo, según había sido fijado por R. de Cerisiers. Los dramas no comenzaban hasta el retorno de Sigfredo, y en casos extremos (drama jesuítico vienés de 1673, Nicolaus Avancini, 1686) hasta la supuesta muerte de Genoveva. De este modo apareció en todos los países católicos un típico drama de mártir sobre el tema de la inocencia perseguida y rehabilitada (en Francia: François d'Aure, 1670; Pierre-Corneille Blessebois, 1675; en Italia: Gigli/Fabrini, ópera, 1685; en España: José de Arroyo, hacia 1691; Don Juan de Matos, antes de 1692; en los Países Bajos: A. F. Wouthers, 1644). Los dramas del teatro ambulante alemán estaban influenciados por los modelos extranjeros y eran análogos en la estructura dramática a los dramas jesuíticos. Las dramatizaciones de los siglos XVII y XVIII anidaron en el teatro de marionetas (K. v. Pauersbach, E. Schikaneder), en libros populares del ámbito austro-bávaro y en el teatro católico familiar y social del siglo XIX.

En cambio el drama moderno con su interés fundamentalmente psicológico trasladó el centro de gravedad a la primera parte de la acción, el cortejo de Golo a Genoveva. El drama de Maler Müller *Golo und Genoveva* (escr. de 1775-1781) indica ya la nueva orientación del argumento en el mismo título y en el comienzo de la acción con la despedida de Sigfredo. Genoveva, que ya no es santa milagrera, sino esposa y madre, se mantiene pasiva y sin evolución, y Golo, que no es ya la simple encarnación del pecador, sino un hombre que ama apasionadamente, aunque personaje de primer plano, no es en realidad activo, sino un tipo wertheriano soñador, que, impulsado de crimen en crimen por su ambiciosa madre Matilde, acaba finalmente arrepentido y suicidándose. L. Tieck prescindió de la intriga, transformando a Golo en un auténtico criminal; dio además a la figura de Genoveva mayores impulsos dramáticos. Sin embargo, la aproximación al libro popular, visible ya en el título *Leben und Tod der Heiligen Genoveva* (1800), y el sentido hagiográfico llevaron a Tieck a incorporar la estructura épica al argumento, incluso hasta la utilización de partes narrativas.

—Después del teatro de caballerías (A. A. Crenzin, hacia 1809; J. A. Schuster, 1809)

y la interpretación de E. Raupach (1834) que presenta un final conciliador culpando a Genoveva y descargando a Golo, F. Hebbel (1843) construye un drama psicológico poniendo en tensión ambos caracteres con la pureza intensificada de Genoveva y el creciente amor-odio de Golo. El contenido dramático del argumento se hallaba para Hebbel precisamente en el carácter de Golo, y en la culpa de Sigfredo, incapaz de comprender el valor de su mujer. Pero la tensión dramática languidece a partir del tercer acto, pues el autor no halló mejor solución para incorporar al drama la vida de Genoveva en el bosque, que un epílogo que transcurría siete años más tarde sobre el encuentro de la familia. Los intentos de Otto Ludwig aspiraban a la superación del elemento épico-pasivo del argumento, que según él exigía «una relación natural necesaria entre la culpa y el sufrimiento». Por eso Ludwig cargó a Genoveva con la culpa de una pasión por Golo. Esta solución forzada hubiese privado al argumento de su valor expresivo moral, para someterlo a las leyes dramáticas.

B. Golz, *Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung*, 1897; L. Gorm, «Die Technik der Genovefadramen (Müller, Tieck, Hebbel, Ludwig)» (*Euphoriön*, 17), 1910; G. Kantenich, *Die Genoveva-Legende*, 1927; A. Schneider, *Le motif de Genoveva*, tesis, París, 1952; el mismo, *Geneviève de Brabant dans la littérature allemande*, París, 1954.

**Germán el Querusco.** Ver Arminio.

**Germánico.** Ver Tiberio.

**Geyer, Florian.** —Famoso caballero franco, Florian Geyer intervino en la Guerra de los Campesinos a favor de ellos, y, tras la derrota de los mismos en Ingolstadt, librada en su ausencia, fue asesinado por un criado de su cuñado Wilhelm von Grumbach en 1525. Penetra en la literatura con W. Zimmermann, quien lo presenta como caballero amigo del pueblo y noble héroe en su *Allgemeine Geschichte des grossen Bauernkriege* (1841).

Este retrato, que no es aceptado por la crítica científica, dotó a Florian Geyer de una serie de rasgos destacados, tales como su acaudillamiento de la «horda negra», su enemistad con Götz von Berlichingen, su separación de los labradores tras la ejecución que llevan a cabo del conde de Helfenstein, y el fracasado asalto contra la fortaleza de Frauenburg en Würzburg realizada contra su voluntad. Pero sobre todo

Zimmermann desarrolla el carácter trágico del protagonista a partir de su propia personalidad y de su dependencia de los labradores, lo cual continuó siendo normativo para las adaptaciones literarias posteriores. El mayor atractivo de este argumento lo constituía ya para Zimmermann, que era diputado de la izquierda radical del parlamento alemán, el papel del rebelde social, que se alía con un grupo enemigo de su propia clase. Se ve obligado a permanecer entre las dos facciones, puesto que carece de la unilateralidad fanática necesaria, y, llevando el tema con severidad, ha de convertirse no en el caudillo, sino en víctima del movimiento que defiende. El interés por el argumento fue característico del espíritu de la Revolución del 48, pero de las trece adaptaciones que se hicieron por entonces ninguna mereció la pena, y había que esperar a las corrientes socialistas de finales de siglo para encontrar una obra de altura literaria.

Precursora de las mismas había sido la novela de Benedikte Naubert sobre la guerra de los labradores *Der Bund des armen Konrads* (1795), en la que Florian Geyer, protagonista y líder indiscutible, encarna (aunque un tanto inseguro) los ideales del movimiento, agrandados por deseos soñador-humanitarios. La autora no logró sin embargo modelar un personaje definitivo, pues no resuelve el conflicto familiar y su enemigo Frundsberg se casará con la mujer pretendida por aquél. En las ideas liberales de la Revolución de Marzo alemana estaban inspiradas las novelas de R. Heller (1848) y Th. Mügge (1860). En el género dramático apenas pudo abrirse paso la idea de un Florian Geyer inspirador y héroe de la rebelión de los labradores, pues en ellas el protagonista, como un héroe schilleriano, sucumbe bajo el peso de su culpa moral (K. Koberstein, drama, 1863). Tampoco los motivos extraños al argumento como la intriga (J. G. Fischer, drama, 1866; F. K. Schubert, drama, 1870) y el amor (R. Heller, novela, 1848; Th. Krautschneider, tragedia, 1870; J. Wolff, *Das schwarze Weib*, novela, 1894) tuvieron mejor éxito. Más adaptada a la línea del argumento era en cambio la descripción del conflicto de Geyer con los labradores por un lado y con sus propios parientes por otro (W. Genast, drama, 1857); aunque aquí, lo mismo que en Benedikte Naubert, el problema queda casi reducido a un conflicto familiar, Geyer aparece más bien como idealista pasivo fracasado si-

tuado entre potencias encontradas, carácter que fue desarrollado totalmente por G. Hauptmann en su drama (1896). Hauptmann convirtió al héroe en activo representante de los labradores que son movidos por oscuros instintos; el conflicto interno entre el caudillo y sus seguidores sólo tras la derrota de éstos alcanza potencia dramática, destacando la idea de la rebelión en la figura del héroe por encima de la realidad del fracaso. Una nueva faceta del protagonista que, aparte del resultado de la rebelión de los labradores, nos lo presenta como un fracaso debido a su propia debilidad interna, aparece en W. Weigand (drama, 1901), con lo que se aleja de nuevo la interpretación histórica del argumento.

E. Guggenheim, *Der Florian Geyer-Stoff in der deutschen Dichtung*, tesis, Leipzig, 1908; H. Knudsen, «Zum Florian Geyer-Stoff» (*Euphorion*, 18), 1911.

**Ghismonda y Guiscardo.**—Boccaccio narra, con el título de «Tancredi» (*Decameron* IV, 1), la historia del duque Tancredo, que ama tanto a su hija que accede de mala gana a su matrimonio, y que al enviudar ésta muy pronto, le impide contraer segundas nupcias. Ghismonda, que no quiere renunciar al amor, elige por ello en la corte de su padre a un amante, Guiscardo, distinguido no por su cuna sino por sus méritos, al que describe en una carta el camino hasta su alcoba a través de una cueva subterránea. Tancredo espía una de estas citas, mientras espera en la habitación de su hija el retorno de ésta, haciendo apresar a Guiscardo a su regreso, pidiendo explicaciones primero a éste y más tarde a su hija a la que amenaza con matar a su amante. Ghismonda se disculpa alegando su derecho al amor, defendiendo su elección con los valores internos de Guiscardo; en caso de que éste sea ejecutado, ella misma piensa quitarse la vida. Efectivamente se envenena, cuando el padre ordena le sea presentado el corazón de Guiscardo en una copa de oro, y el arrepentido Tancredo sólo puede prometerle ya enterrarla en una tumba al lado de Guiscardo.

Las fuentes y los antecedentes de este cuento son desconocidos. El padre celoso, que no quiere entregar a su hija es un motivo muy frecuente (\*Apolonio de Tiro) y también el motivo del envío a una amante del corazón de su amado puede verse en una historia propia (\*Leyenda del corazón). Pero en el cuento de Boccaccio es sólo un añadido y carece de función motora para

la acción. La fábula está dirigida totalmente a la demostración del derecho al amor, que evoluciona, de una necesidad puramente sensual, hacia una unión de dos jóvenes sellada con la muerte. La misión de hacer visible esta línea interna por medio del carácter de la herofna ofreció ciertas dificultades en el desarrollo posterior del argumento. A pesar del título, el interés de Boccaccio se centra ya en la pareja de amantes, acentuación que sus imitadores manifestaron ya en el título, a no ser que les pareciera más importante el castigo del cruel padre.

A través de traducciones y refundiciones el argumento adquirió gran difusión, y la base de ello debió ser la traducción latina de Leonardo Bruni (1436/1438). En Italia, el cuento fue refundido por Enea Silvio. En Alemania fue traducido por N. v. Wyle (1476/1477) y se divulgó también en forma de libro popular (1680). En Francia fue puesto en verso por Jean Fleury en 1943. En Inglaterra fue traducido primero por G. Banester en 1467 y en 1485 por un anónimo, versificado por W. Walter en 1532 y finalmente divulgado por la antología de W. Painter *Palace of Pleasure* (1566). Todos los imitadores lo interpretaron como ejemplo de la omnipotencia del amor. En Banester encontramos ya el rasgo de justa compensación, de que Tancredo cae muerto repentinamente al cadáver de su hija.

Las dramatizaciones se iniciaron en el siglo XVI. La *Tragedi des Fürsten Concreti* de Hans Sachs (1445) es una adaptación árida y pesada de la acción épica. En cambio en Italia se presentó como el conflicto pasión-deber de la tragedia clasicista con final heroico (A. C. da Pistoia, *Filosofo e Pamphila*, 1499; F. Asinari, *La Gismonda*, 1587; S. de Razzi, *Gismonda*, 1569; P. Torelli, *Tancredi*, 1598; R. Campeggi, *Gismonda*, 1614). De la serie de dramas ingleses el *Tancredo* latino de H. Wotton (1586/1587) se ha perdido. El drama también clasicista, de interpretación senquista, *Gismond of Salerne* (1568), escrito por R. Wilmot con cuatro colaboradores y representado de nuevo en 1591 tras su refundición con el título *The Tragedy of Tancred and Gismond*, cambió por medio de su postura moralizante las bases psicológicas: Gismonda convierte a una tía en su confidente pidiendo a ésta que ausculte la opinión del padre; acepta la prohibición de contraer matrimonio pero la pasión vence a la obediencia. Ella y su amante, elevado aquí a la

categoría de conde, se reconocen culpables y reos de muerte ante Tancredo, pues la moral de la obra exige que el amor sólo exista con honra. En la segunda versión, Tancredo se suicida junto al cadáver de su hija. El poema de Dryden *Sigismonda and Guiscardo* (1700), que a pesar de una tendencia moralizante similar disfrutó con la frívola descripción de las relaciones amorosas, hizo que los amantes se casaran en secreto; asimismo los dramas de Susannah Centlivre (*The Cruel Gift*, 1716) y del conde de Carlisle (*The Father's Revenge*, 1783) le siguieron en esta decisiva eliminación de lo «inmoral», sin cambiar por ello las reacciones de Tancredo. Susannah Centlivre dotó al argumento de un «happy-end»: el encargado de la ejecución cumple la orden sólo en apariencia, y los amantes, cuya diferencia de clase ha quedado aquí también eliminada, pueden unirse. En cambio el conde de Carlisle inventó una conspiración política dando a la totalidad del argumento una orientación antitiránica.

Mientras que el argumento se conservó vivo en Inglaterra tanto por el poema de Dryden como por la balada popular *Lady Diamond* hasta el siglo XIX, en Alemania no apareció hasta la balada de Bürger *Leonardo und Blandine*, basada en la tradición popular; el drama de H. Pöhl *Gismunda* (1887) intentó la ampliación de la base argumental con la inclusión del cuento III, 2, de Boccaccio.

C. Sherwood, *Die neuenglischen Bearbeitungen der Erzählung Boccaccios von Ghismonda und Guiscardo*, tesis, Berlín, 1892; *Early English Versions of the Tales of Guiscardo and Ghismonda and Titus and Gisippus from the Decameron*, ed. by H. G. Wright, London, 1937; J. Murray, «Tancred and Gismund» (*Review of English Studies*, 14), 1938.

**Giges.** — La versión más antigua acerca de la subida al poder del rey de los lidios Giges, que hacia el 685 a. de C. mató a Candaulo, de la estirpe de los Heráclidas, y fundó la dinastía de los Mernades, es probablemente la que se halla en la *Política* de Platón: El pastor Giges encuentra en una tumba un anillo, cuya propiedad de hacer invisible al que lo lleva descubre muy pronto. Se dirige con una embajada a la corte del rey, seduce a la reina y con la ayuda de ésta mata al rey haciéndose con el poder. Esta historia del fantástico ascenso de un usurpador la encontramos en un cuento trágico de Heródoto: Giges es un noble, perteneciente a la escolta, que

posee la confianza del rey, quien alaba en su presencia la belleza de su esposa, ordenándole que la admire desnuda para confirmación de su aserto. A pesar de su resistencia Giges es obligado a esconderse en el dormitorio, observar cómo se desnuda la reina y retirarse después. La reina le ve escabullirse, y sospechando que su marido es el culpable de este hecho pone a la mañana siguiente a Giges ante la alternativa de matar al rey ganándola a ella y la corona o morir él mismo. En la noche siguiente, Giges mata al rey en la misma cámara. El motivo del anillo ha quedado eliminado en Heródoto. Existe una versión posterior de Nicolás Damasceno (princ. s. I) con marcadas pretensiones de estar basada en un hecho histórico: Candaulo autoriza a su confidente, Giges, a recoger a su novia, en el camino Giges intenta violarla y evita su propia ejecución por el rey mediante el asesinato y el golpe de Estado.

La suposición de que ya la Antigüedad clásica había tratado el argumento literariamente, ha sido confirmada recientemente por el hallazgo de un papiro, que contiene un monólogo de la reina después de la noche desgraciada, que recuerda muy de cerca a Heródoto y que podría pertenecer a un drama helenístico del siglo tercero a. de C. El Renacimiento, el Barroco y la Ilustración no se ocuparon del argumento; hay que mencionar solamente dos narraciones en verso de Hans Sachs (*Die nackat Künigin aus Lydia*) y La Fontaine (*Le roi Candaulo et le maître en droit*). La nueva historia del argumento empieza con el cuento de Th. Gautier *Le roi Candaulo* (1844), que sigue a Heródoto, pero incluyendo un rumor sobre el anillo que hace invisible. La actuación de Candaulo se explica como acción de un esteta amante del arte. Giges se había enamorado ya de Nyssia, cuando aún no era la esposa del rey y le era desconocida; el amor y los celos colaboran en su crimen. F. Hebbel (*Gyges und sein Ring*, drama, 1856) incorporó a la fábula de Heródoto el anillo mágico como elemento funcional de la acción; en lugar de la relación de rey y vasallo y del asesinato, tenemos aquí la amistad de los dos hombres, que llega hasta la autoinmolación, confiando la solución a un duelo. La honra de la mujer queda a salvo con el suicidio. André Gide (*Le roi Candaulo*, drama, 1901) colocó a Giges como pobre pescador dentro de la intriga tradicional. La aspiración de

Giges de poseer pocas cosas —pero para él solo— se opone aquí a la alegría del rey por compartir y regalar; en contra de sus intenciones, Giges gana la amistad del rey, el amor de la reina y, finalmente, la corona: Nyssia empero ha perdido, al descubrirse, el pudor. El momento estético en el comportamiento de Candaulo, acentuado por Gautier y Gide, estaba proyectado como elemento central en un boceto de H. v. Hofmannsthal (1903): Candaulo representa la existencia artística, que disfruta también del amor con la contemplación y a distancia. La comicidad, que sin duda se desprende también del destino de Candaulo, no ha sido utilizada hasta ahora más que por un libretto de M. Donnay (*Le roi Candaulo*, 1920, música de A. Bruneau).

E. Zilliacus, «Die Sage von Gyges und Kandaules bei einigen modernen Dichtern» (*Öfversigt af Finska Vetenskaps societetens förhandlingar*, 51), 1908/1909; K. Reinhardt, «Gyges und sein Ring» (en Reinhardt, *Von Werken und Formen*), 1948; A. Lesky, «Das hellenistische Gyges-Drama» (*Hermes*, 81), 1953.

**Gisipo.** Ver Tito y Gisipo.

**Gleichen, Conde de.** — La leyenda del conde de Gleichen, hecho prisionero durante una cruzada contra los infieles, que huye con ayuda de una oriental a la que promete matrimonio, y recibe del Papa permiso para contraer este segundo matrimonio, siendo recibido amablemente junto con su nueva compañera por su esposa en la patria turingia, no está basada en ningún hecho histórico, ni es atribuible a ningún miembro de la rama turingia. La tradición utiliza indistintamente los nombres de Ernesto y Luis para el conde; los acontecimientos se situaron primero en la época de las guerras turcas y más tarde en las cruzadas y en la época de Luis de Turingia. El motivo creador de la leyenda fue seguramente un monumento funerario existente en la catedral de Erfurt, que cobija las tumbas de un conde de Gleichen en medio de sus dos esposas —con las que, naturalmente, estuvo casado sucesivamente, después de enviudar de la primera—. La primera versión fue dictada en 1539 por Felipe el Generoso de Hesse a su comisionado Martin Bucerius, que había de defender ante Lutero y Melancthon un segundo matrimonio del príncipe. Veit Winsheim expuso la *Historia de Comitē quodam Glichense*, 1546, en un discurso a los estudiantes de Wittenberg, y Johann Manlius la recogió en su *Locorum*

*communium collectanea* (1562). Aparece después con ligeras variantes en numerosas crónicas de los siglos XVI y XVII.

El conde de Gleichen se ha convertido casi en símbolo del motivo del hombre que convive con dos mujeres, aunque algunos rasgos de la leyenda no le pertenecen. En la versión dada por Felipe de Hesse el conde recibió en Oriente la noticia de la muerte de su esposa, su nueva promesa de matrimonio se basa en un error y es moralmente discutible. También allí donde en versiones posteriores desaparece este rasgo de descargo, es el deseo de regresar a la patria y al lado de su esposa, el que le impulsa a hacer la segunda promesa de matrimonio y por ello encuentra la disculpa de la Iglesia, de la sociedad y de su propia esposa. La vieja leyenda, que aceptaba el feliz desenlace como una solución posible sancionada por el Papa con ingenua buena fe, interrumpe aquí la acción. El problema psicológico del matrimonio triangular si bien es aludido en adaptaciones tempranas, no se convierte en tema principal hasta su incorporación a la literatura contemporánea. Las adaptaciones antiguas narran las aventuras orientales, las modernas no empiezan en general hasta después del regreso del conde. Las tensiones y conflictos del argumento que afectan a los tres personajes son motivo excelente para la adaptación dramática. El conde con su posición entre las dos mujeres, al regresar a su primer hogar, aparece fácilmente como persona débil, poco sincera y temerosa y hasta cómica cuando precisamente ambas mujeres están caracterizadas como temperamentos fuertes. De un trágico primario es la figura de la condesa, que tras una larga separación se encuentra ante una nueva misión de sacrificio. La figura favorita de los escritores, desde Flayder a Schmidtbonn, es la delicada y humilde sarracena trasladada a un ambiente extraño.

En las dramatizaciones más antiguas que se conservan (las versiones de Nicodemus Frischlin, 1580, y Nikolaus Roth, 1591, se han perdido) —el *Ludovicus bigamus* de Hermann Flayder (1625), el *Der beglückseligte Sklav* (1689) de Rathian y otro texto de Ohrdruf desaparecido— la acción termina y se resuelve con el consentimiento del Papa para el matrimonio. Esas fingidas cartas de los esposos en los *Heldenbriefe* de Hofmann von Hofmannswaldau (1673) testimonian una condesa de nobleza casi sutil. Con la acentuación de las aventuras

orientales en E. Le Noble (*Zulima ou l'amour pur*, 1695) y Verulamio (*Die besonderen Aventure Ludwigs, Grafen von Gleichen*, 1725), el argumento pasó al ámbito de la novela de aventuras; Le Noble introdujo elementos nuevos haciendo que el conde y la condesa partiesen juntos a Tierra Santa, cayendo ambos prisioneros y saliendo incólumes de todas las tentaciones; Zulima no se convierte en la segunda esposa del conde hasta la muerte de la condesa. En el poema de J. J. Bodmer *Die Gräfin von Gleichen* (1771), en cambio, es la religiosidad de la condesa la que constituye la base de la convivencia.

El romance cómico en que F. Löwen (1769) convirtió el argumento, con el que quería burlarse de la afectación del Sturm und Drang, parece como una provocación o presentimiento de la *Stella* de Goethe (1776), cuyo final quería fortalecer las posibilidades del matrimonio de a tres. El argumento puesto otra vez en órbita por Goethe con Fernando como nuevo tipo de amante, y provisto de un concepto nuevo y no convencional de la pasión humana, tuvo muy pronto su versión narrativa carente de problemas en Musäus (*Volksmärchen der Deutschen*, 1782-1786), que sirvió de modelo a las adaptaciones literarias posteriores. Las obras de finales del siglo XVIII y principios del XIX muestran claramente las discusiones de la época acerca de la solución propuesta por Goethe (solución que por cierto no aparece en la segunda versión de *Stella*): la posibilidad de una convivencia pacífica de los tres la toma a broma F. L. v. Stolberg (*Romanze*, 1782), pero es mantenida seriamente tanto en la obra de caballería de J. H. v. Soden (1791) como en la tragedia clasicista de acento religioso de Ch. W. v. Schütz (1807), sin embargo, ambas obras terminan en el momento del regreso al hogar, es decir, antes de la prueba de fuego. Schütz se apoyó para el final armónico principalmente en la grandeza de alma de la condesa, que en el cuento de Th. M. de Baculard d'Arnaud (1784) había sucumbido en su intento de parecida generosidad. La versión paródica de Kotzebue dirigida contra Goethe, en la que los celos de las mujeres llevan a éstas y al caballero a la muerte, quería demostrar la inevitabilidad de un final trágico. Las adaptaciones a la ópera vacilan entre la solución trágica (K. Eberwein, 1824) y la conciliadora del cuento (E. v. Bauernfeld/F. Schubert, 1827/1828).

De los románticos, A. v. Arnim se ocupó durante años del argumento, utilizándolo ya en parte en su *Gräfin Dolores* (1810), ya intentando adaptarlo tanto a la comedia como a la tragedia, antes de escribir un tercer intento como drama (*Die Gleichen*, 1819), cuya fábula está muy ampliada y entretrevida con motivos de la tragedia de destino. Arnim aceptaba el doble amor del hombre, que en él está dividido en amor espiritual y amor sensual, pero condenando la bigamia, que debía ser purgada; en lugar de conseguir la bendición papal, el conde pierde ambas mujeres, renuncia y hace penitencia convirtiéndose en caballero templario. Con el neorromanticismo, la solución más frecuente es la de que el hombre pierda ambas mujeres: unos se inclinan del lado cómico como *Schirin und Gertraude* (drama, 1913) de E. Hardt; en otros el fracaso se debe, como en H. A. Krüger (drama, 1908), a los remordimientos de conciencia del conde, en W. Schmidtbonn (drama, 1908) fracasa por culpa de la condesa, que mata a su rival, y en H. Brandenburg (drama, 1923) por los celos de ambas mujeres. La versión moderna de G. Hauptmann (*Der Schuss im Park*, nov. c., 1939) hace huir al marido, facilitando así la aproximación de las dos mujeres, a la vez que carga el peso de la responsabilidad y de la solución sobre la condesa, que a partir de Bodmer ocupa con frecuencia el papel principal, y por eso ha recibido trato aparte en géneros literarios menores como por ejemplo en la balada de Agnes Miegel.

E. Sauer, *Die Sage vom Grafen von Gleichen in der deutschen Literatur*, tesis, Estrasburgo, 1911; M. Pernice, *Drei Gleichendramen aus der Zeit des deutschen Idealismus*, tesis, Greifswald, 1925; C. Höfer, «Die Gestaltung der Sage vom Grafen von Gleichen in der deutschen Dichtung» (*Mitteilungen des Vereins f. d. Gesch. u. Altertumskunde v. Erfurt*, 50), 1935; J. J. Weiser, «Graf von Gleichen redivivus» (*Monatshefte f. deutschen Unterricht*, 40), Madison, 1948.

**Godiva.**—A la figura de la generosa fundadora Godiva fijada por las crónicas y documentos, esposa del conde anglosajón Leofric (prim. mit. s. XI), se ha unido a partir de las *Flores historiarum* (princ. del s. XIII) una leyenda originaria probablemente del culto pagano: para librar a la ciudad de Coventry de las graves gabelas que Leofric le había exigido, Godiva había cumplido la condición impuesta por su esposo de cabalgar desnuda a través de la ciudad, pero cubierta por su cabello, de forma que sólo eran visibles los mulos.

A partir del siglo XVI se desarrolló un episodio complementario: el conde había prohibido a los ciudadanos permanecer en la calle o mirar hacia ella durante la cabalgada; pero «Peeping Tom», que no había obedecido, perdió la vista en castigo. A partir de finales del siglo XVII Coventry celebró el recuerdo de la hazaña con grandes desfiles anuales.

La adaptación literaria del argumento es bastante reciente. La balada popular *How Coventry was made free by Godiva, Countess of Chester* es probablemente del siglo XVII. M. Drayton narró la historia como leyenda local en *Polyolbion* (1613), R. Jago, de forma parecida, en *Edge Hill or The Rural Prospect* (1767). La época de la Ilustración tomó la leyenda por el lado cómico (G. Ch. Lichtenberg, *Ein sitzsamer Gebrauch zu Coventry in Warwickshire*, 1779; J. O'Keefe, *Peeping Tom of Coventry*, ópera, 1787), y divertidas narraciones en verso (J. Moultrie, 1820), juegos y pantomimas estaban aún de moda en el siglo XIX.

El verdadero descubrimiento del argumento lo hizo el Romanticismo inglés. W. S. Landor, en uno de sus diálogos inventados (*Dialogues of Famous Women*, 1828), explica la condición impuesta por el conde a Godiva mediante la ira que sentiría contra ella debido a que le había avergonzado en presencia del obispo con su humillante ruego. La Godiva «vestida sólo con su pureza» es el tema del poema de A. Tennyson (1842). Como novela de caballerías (Anón., *The Lady Godiva*, 1849), que expone ampliamente la reconciliación de los esposos, como balada sentimental (L. Hunt, 1850) y de acento social (R. B. Brough, 1859), el argumento se hizo popular en la primera mitad del siglo XIX en Inglaterra y fecundó aún el género de la novela histórico-cultural (J. B. Marsh, *Lady Godiva*, 1889).

Un tratamiento mucho más libre se inició fuera de Inglaterra con la novela de J. Lauff *Regina coeli* (1894). Aquí no es el esposo el que obliga a la esposa a la cabalgada, sino que la virginal hija del alcalde acepta la vergüenza para salvar a la ciudad de Amberes de la destrucción por el enemigo; la acción fue ampliada novelísticamente por medio del desarrollo del episodio de «Peeping Tom» y de una intriga amorosa y de celos. Igual situación básica que Lauff fue utilizada por M. Maeterlinck en *Monna Vanna* (drama, 1902): el camino de sacrificio de la mujer hasta el jefe de las tropas enemigas, la renuncia caballerosa

de éste y los celos del propio marido impulsan a Monna Vanna al adulterio. Partiendo de Maeterlinck el desarrollo conduce no sólo hasta la transformación del tema básico en la *Fräulein Else* de Schnitzler (1924), sino también a un enriquecimiento del verdadero argumento godivano en la obra en un acto de Giovanni Sfetez (*Lady Godiva*, 1911), que inventó un amante comprensivo al que el brutal marido manda matar, así como en el drama de M. Linares Rivas (1912), en el que la cabalgada de la mujer desnuda al encuentro del jefe enemigo sirve para la liberación de su propio marido. La predilección del neorromanticismo por los estímulos sensoriales y los extremismos psicológicos se descargó en numerosas adaptaciones del argumento a principios de siglo. La balada utilizó el argumento (G. Schüller, 1907) tanto como la leyenda: el inglés B. Capes (*Lady Godiva*, 1910) hizo que fuese la Virgen \*María, que había sido invocada, la que emprendió la cabalgada, y el alemán E. Lucka (1907), que la fiel esposa salvase con su cabalgada al brutal esposo de la condenación eterna. La problemática matrimonial es también el tema de los dramas godivanos de V. Hardung (1911), J. Baxa (1913), H. F. v. Zwehl (1918) y H. Franck (1919). Hardung fue el único que ofreció una solución trágica: la juvenil Godiva casada con un anciano descubre durante la cabalgada el despertar de sus sentidos y luego, tras matar a su esposo, se quita la vida a sí misma. En J. Baxa el orgullo del conde es por fin vencido, quedando su honra de marido intacta por la renuncia de los ciudadanos al espectáculo. H. F. v. Zwehl y H. Franck colocaron entre los esposos a un rival amante y comprensivo, hacia el que, en el momento de la vergüenza, Godiva se ve prácticamente impulsada, pero, obligada a renunciar, se quita la vista a sí misma, invirtiéndose el motivo de «Peeping Tom». El peligro máximo en que se halla el matrimonio se resuelve con una reconciliación definitiva de los esposos.

K. Häfele, *Die Godivasage und ihre Behandlung in der Literatur*, 1929.

#### Godunov. Ver Demetrio.

Goethe.— Los esfuerzos de narradores y dramaturgos por utilizar como argumento la figura y la vida del escritor Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) no han podido pasar hasta ahora en el mejor de los casos de ser visiones parciales y episódicas. Difi-

cultades decisivas se oponen a la utilización de Goethe como argumento literario: la imposibilidad, que surge en toda utilización literaria de la figura de un escritor, de describir la potencia incluida en su obra, el respeto a la grandeza de su personalidad, que hace que casi todos los autores se abstengan de medirse con ella en su mismo campo, y finalmente la amplitud de su biografía rica y verdaderamente épica, así como las evoluciones del autor en las diferentes edades. Estas dificultades conducen a la solución del episodio, que puede ofrecer bases argumentales, sobre todo, a la narración y al drama.

Más que la literatura episódica posterior se habían acercado al espíritu de Goethe las descripciones escasamente veladas de sus coetáneos, en las que se presiente la experiencia inmediata del contacto con la genial personalidad. Las descripciones, mezcla de admiración, amor, envidia y desconfianza, que vemos en las obras de su amigo de la juventud, Lenz (*Zum weinen oder weil ihr's so haben wollt*, 1771; *Pandaemonium Germanicum*, 1775; *Tantalus*, 1776; *Der Waldbruder*, 1776/1777), permiten adivinar el comportamiento seguro y lleno de atractivo del joven Goethe y su conversación genial; lo mismo, la imagen descrita con tanto entusiasmo en *Das leidende Weib* de Klinger (1775) y en el *Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten* de H. L. Wagner (1775), el dibujo realista de A. S. v. Goués *Masuren oder der junge Werther* (1775), los contornos de una «naturaleza en incansante ebullición» en la obra de F. H. Jacobi *Aus Eduard Allwills Papieren* (1775-1776) y el retrato fogoso de Wieland (*An Psyche*, 1776). Al diseño impresionista de estas imágenes tempranas le falta naturalmente la fábula, que es de donde puede nacer el argumento; lo mismo puede decirse de los poemas encomiásticos de las realizaciones satíricas y diálogos de difuntos.

En los años cuarenta del siglo XIX comenzó la adaptación literaria de episodios y —según el gusto del romanticismo— con frecuencia también sólo de anécdotas de su vida, sobre todo de sus innumerables relaciones amorosas y de los acontecimientos decisivos, como su nombramiento de Weimar, su viaje a Italia, su encuentro con otras grandes personalidades dándose de vez en cuando entre estas adaptaciones alguna obra bastante efectista, pero rara vez alguna de importancia literaria. La mayoría de las adaptaciones se referían al Goethe joven.

Quizá el éxito del drama de Gutzkow *Der Königsleutnant* (1849), se deba a que la historia de la época de la ocupación francesa de Francfort no trate del Goethe famoso, sino del joven muchacho y de sus padres. Mucho menor éxito alcanzaron las adaptaciones del amor de Goethe por Gretchen (J. P. Lyser, *Margarete*, drama, 1845) y por Käthchen Schönkopf (A. Böttger, *Goethes Jugendliebe*, cuento, 1861; J. Reichelt, *Zwischen Liebe und Freundschaft*, nov. c., 1938). En cambio el episodio de Sesenheim resultó de un atractivo especial, pues en él podían mezclarse todos los ingredientes del drama emocional —motivo del disfraz, doblaje y efecto de contraste de las parejas de enamorados, la maldición de la antigua amante, el desgraciado amor de Lenz y, sobre todo, el motivo de la renuncia— con los conocidos cantos de amor de Goethe, dando al argumento un aire de opereta que habían de aprovechar algunas de las más famosas (Lehár, *Friederike*, 1928; L. Wohlmuth, *Sesenheim*, drama, 1852; E. Schüller, *Das Pfarrhaus von Sesenheim*, drama, 1858; O. F. Gensichen, *Das Heideröslein von Sesenheim*, cuento, 1896; P. Burg, *Aus Goethes jungen Tagen*, 1913; W. Belgard/A. Altheim, *Friederike von Sesenheim*, ópera, 1916; W. Jacobi, *Sah ein Knab ein Röslein stehn*, opereta, 1919; F. Schön, *Der junge Genius*, nov. c., 1938). También Lili (I. Leutz, *Glück ohne Ruh*, novela, 1932), Christiane Vulpius (K. Sehnder, *Goethes liebe Kleine*, novela, 1931), Marianne von Willemer (H. Franck, *Marianne*, novela, 1953) y Ulrike von Levetzow (S. Graff, *Begegnung mit Ulrike*, drama, 1938; H. Franck, *Letzte Liebe*, novela, 1958) han sido utilizadas literariamente como compañeras de Goethe. K. L. Häberlin reunió a las figuras femeninas en una colección de cuentos (*Goethe und sein Liebesleben*, 1866); A. Schaeffer (*Die Wand*, mito dramatizado, 1919), mediante un encuentro imaginario del año 1797, logró tratar el tema de la conducta culpable/inocente de Goethe para con Friederike, Lili y Charlotte v. Stein; P. Burg, que se ocupó mucho del argumento goethiano en general, escribió una novela de varios tomos sobre este tema (*Alles um Liebe*, 1922/1923).

Los dramaturgos franceses han tratado a la figura del joven Goethe con una libertad mucho mayor, explicable probablemente por la mayor distancia (L. Colet-Révoil, *La jeunesse de Goethe*, 1839; E. Souvestre/E. Bourgeois, *La fin d'un roman*, 1846; E.

Scribe/H. Dupin, *Maitre Jean ou la comédie à la cour*, 1847). La narración de L. Schücking *Der gefangene Dichter* (1858), que transcurre en Darmstadt en 1772 y que narra la prisión por error del poeta y la concepción del *Tasso* realizada durante su permanencia en la cárcel, tuvo media docena de dramatizaciones en su haber. La vida de Goethe en Weimar y las figuras que le rodeaban dieron ocasión para narraciones y dramatizaciones de carácter romántico-idílico (W. v. Biedermann, *Doktor Goethe in Weimar*, drama, 1864; E. Henle, *Aus Goethes lustigen Tagen*, drama, 1778; O. Roquette, *Grosse und kleine Leute in Alt-Weimar*, cuentos, 1887; O. F. Gensichen, *Ilm-Athen*, drama, 1910; W. Goetz, *Der Herr Geheime Rat*, cuento, 1941), y una larga serie de grabados hacen aparecer al escritor y ministro como figura impresionante, pero mediadora y generosa. Pero esta clase de anécdotas sobre Goethe no tienen tanto atractivo para su adaptación como por ejemplo las de \*Federico el Grande. Más fuerza tienen las adaptaciones de los momentos decisivos de la vida de Goethe: J. L. Deinhardstein intentó adaptar la polémica con Carlos Augusto (*Fürst und Dichter*, drama, 1851); E. G. Kolbenheyer describió la partida para Italia (*Karlsbader Novelle*, 1929); A. Lindner dramatizó el juego de intriga en torno a *Hund des Aubry* (1869); E. Lissauer, la autoinmolación de Eckermann (*Eckermann*, 1920), en la que también A. Zweig (*Der Gehilfe*, nov. c., 1911) vio un tributo obligado al genio por parte de quien estaba destinado a servirle, alcanzó la mayor difusión el cuento de St. Zweig sobre el origen de la *Elegía* de Marienbad (1927). R. Hohlbaum quiso compendiar esas etapas de la vida de Goethe en un ciclo de cuentos (*Sonnenspektrum*, 1951). Mientras que estas adaptaciones episódicas rara vez lograron decir algo referente a Goethe fuera del marco limitado de la anécdota, en cambio la adaptación libre de Th. Mann del tardío reencuentro con Charlotte Kestner, nacida Buff (*Lotte in Weimar*, novela, 1939), penetró desde lo episódico hasta el mismo centro del tema goethiano, del que se podía lograr la síntesis del ciudadano y el artista; claro que en tal grado de autoperfección las experiencias amorosas no tienen más valor que el de situaciones pasajeras. Aunque en esta figura goethiana haya penetrado bastante del ser y de las ideas del propio Mann, no cabe duda de que aquí se logró



por primera vez una superación literaria de la materia prima biográfica.

J. Kühn, *Der Junge Goethe im Spiegel der Dichtung seiner Zeit*, 1912; P. A. Merbach, «Goethe-Dramen» (*Zeitschrift für Bücherfreunde*, NF 13), 1921.

**Golem.** — La leyenda judía de un hombre artificial formado de barro nació en la era talmúdica (200-500) y está estrechamente relacionada con la leyenda adánica desarrollada al mismo tiempo. El nombre de «Golem» (= cosa inacabada, informe) aparece por primera vez en los documentos de la Cábala alemana del siglo XII. Del siglo XIV al XVII hubo en todo el ámbito alemán gran cantidad de leyendas golemianas, así como recetas para la creación de estos hombres artificiales; todas estas leyendas se caracterizan por la mudez del Golem, su función de servidumbre y su nueva conversión en tierra. La primera mención, en la literatura alemana, la hallamos en Reuchlin (*De arte cabbalistica*, 1517). Contornos más firmes tomó la leyenda recogida por Jakob Emden (s. XVIII), basada en el rabino polaco Elija von Chelm (s. XVI). El servidor creado por el rabino crece, gracias al «Schem» escrito en una tira de papel y pegado en su frente, hasta un poder y una grandeza sobrenaturales, y sólo con un gran esfuerzo consigue el rabino arrancar al Golem la tira de papel; pero antes de derrumbarse convertido en un montón de barro, el Golem da una bofetada al rabino.

El impulso para el desarrollo del argumento en la literatura alemana lo dio la versión de J. Grimm publicada en la *Zeitung für Einsiedler* en 1808, según fuentes del siglo XVII: según ella, es necesario eliminar una letra de la tira de papel pegada en la frente del Golem para poderle dominar; pero la masa de barro del Golem al derrumbarse mata al rabino. Inspirado por Grimm, Achim v. Arnim incorporó la figura del Golem a su novela corta *Isabella von Ägypten* (1812), logrando la auténtica tensión al unirla con el motivo del doble: el Golem femenino es creado por deseo del heredero del trono, Carlos, según la imagen de Isabel, para engañar al duende que la persigue; pero entonces el mismo Carlos, cuyo amor hacia Isabel no está exento de egotismo, es engañado por la imagen falsa. Un motivo parecido fue utilizado por E. T. A. Hoffmann en su novela corta *Die Geheimnisse* (1822), en la que fracasa el engaño de una princesa por medio de la falsa imagen de

un joven formado de barro. Como símbolo de una existencia fingida utilizaron más tarde el motivo del Golem O. v. Skepsgardh en su sátira contra Tieck (*Drei Vorreden, Rosen und Golem-Tieck*, 1844), A. v. Droste-Hülshoff (*Die Golems*, poema, 1844), Th. Storm en un poema dirigido contra la burocracia (*Ein Golem*, 1851) y L. Kompert en un poema de crítica de su época (*Der Golem*, 1882).

Otra variante que se ajustó a la figura del rabino de Praga, Löw (s. XVI), apareció por primera vez en el drama de D. U. Horn *Der Rabbi von Prag* (1837); y aunque se prohibió la representación de esta obra, su contenido se conserva en la novela del mismo título (1842). Tiene aquí importancia decisiva el motivo de una rebelión terrible del Golem, que en Horn es una figura de madera con un reloj en la cabeza. B. Auerbach narró en su novela *Spinoza* (1837) aproximadamente la misma historia que A. Tendlau en su poema *Der Golem des Hoch-Rabbi-Löb* (1842): ahora, para que el Golem pueda tener su descanso sabatino, el rabino retira todos los viernes el Schem de la boca de éste; pero en una ocasión se olvida y el Golem comienza a destruir la casa, mientras el rabino se halla ya en la sinagoga; al acordarse, retrasa el comienzo de los cultos, corre a su casa y arranca el Schem del Golem, a quien a partir de este momento nunca vuelve a dar vida. En G. Philippson (poema, 1841), la rebelión del Golem provoca la aparición de los espíritus de los muertos en la sinagoga. La versión de Auerbach y Tendlau fue a parar a la *Galerie der Sipurim* (1847), una antología de leyendas judías de L. Weisel y otros. En la adaptación de M. Bermann (*Die Legende vom Golem*, 1883) el Golem amenaza con la destrucción de la sinagoga.

La inclusión de detalles histórico-culturales, que se hizo posible a través de la tradición praguense y la figura de Löw recibido en audiencia por el emperador Rodolfo II, se llevó a cabo ya en el libreto de F. Hebbel para la ópera de A. Rubinstein *Der Steinwurf* (1858): en esta ocasión el Golem —que ni siquiera existe— se convierte durante una persecución de los judíos en el salvador de éstos, debido a que la gente no se atreve a asaltar la casa del rabino por miedo hacia él. Este tipo de función del Golem como protector de los judíos fue utilizado también por el libro popular *Die Wunder des Rabbi Löw* (1909)

y por un drama de J. Hess *Der Rabbiner von Prag* (1914), en el que el rabino disfraza a un hombre de Golem con este objeto. La presunción creadora del rabino fue el tema de los romances de L. Kalisch *Die Geschichte von dem Golem* (1872), y adquiere carácter burlesco en el poema de D. v. Liliencron (en *Bunte Beute*, 1898); la narración de W. Rathenau (1902) *Rabbi Eliessers Weib*, cuenta el arrepentimiento y el retorno del rabino junto a su mujer repudiada por estéril, después de haber comprendido la frialdad de sentimientos de su Golem femenino, motivo éste que se remonta a Arnim.

A partir del Neorromanticismo pasó a primer plano el problema psicológico del Golem, con la posibilidad de dotarle de alma. Aparece por primera vez en la novela corta de R. Lothar (1899); el Golem intenta elevarse con el amor de la hija del rabino y fracasa, derrumbándose. En una novela corta de A. Hauschner (*Der Tod des Löwen*, 1916) el Golem intenta matar por celos al emperador, enamorado de la hija del rabino, mientras que en C. Baron v. Torresani (*Der Diener*, nov. c., 1904) él obliga a un médico a extraerle el Schem y seguidamente destruye a su dueño y la casa de éste. El rabino de Lothar que pretende equipararse a Dios como creador, se parece al del drama de A. Holitscher (1908), pero aquí es el Golem el que se arranca el amuleto del pecho, porque no puede convertirse en hombre y conquistar a su amada. Dependen de Holitscher tanto la película muda de P. Wegener y H. Galeen (1914), en la que el Golem rebelde destruye la judería, siendo después redimido por un niño, como el libreto de F. Lion (1926, música de E. d'Albert) en el que a través del amor y el sufrimiento el Golem alcanza dignidad humana. Lion acercó al Golem a la figura de \*Ahasvero, lo mismo que G. Meyrink en su novela (1913-1914) en la que el Golem se convirtió en el símbolo del judaísmo. Como ya ocurrió en Arnim el Golem tiene función de doble o sosias, y el personaje humano principal en los encuentros con él, que no son otra cosa que desdoblamientos de su propio yo, va encontrándose a sí mismo. En relación con el argumento golemiano hay que citar también el drama utópico *RUR* (1921) del checo K. Čapek, en el que el secreto de la creación de un hombre artificial es utilizado para la fabricación en serie de robots, los cuales, en contra de su falta inicial de sentimientos, no sólo lle-

gan a sentir odio y matar a sus creadores, sino que también sienten amor y afán de sacrificio convirtiéndose en un nuevo tipo de hombre.

El empleo simbólico del concepto de Golem, surgido ya en el siglo XIX (se encuentra, entre otros en A. v. Droste-Hülshoff), puede hallarse, desde la difusión del argumento a principios del siglo XX, repetidamente en la literatura moderna (Wassermann, Kesten, entre otros).

A. Zweig, «Der Golem» (*Die Schaubühne*, 11), 1915; A. Ludwig, «Der Golem» (*Die Literatur*, 26), 1923/1924; H. L. Held, *Das Gespenst des Golem*, 1927; B. Rosenfeld, *Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*, 1934.

**Grabbe.**—El trágico destino del dramaturgo alemán Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), que se crió, como hijo de un funcionario de prisiones de Detmold, en un ambiente triste, estudió en Leipzig y Berlín y se relacionó con Tieck y Heine, pero no llegó a encontrar ni en la vida como ciudadano, ni en su obra literaria la medida exigida por el ambiente, sino que, fracasado en el matrimonio y en la profesión, acabó entregándose a la bebida y, tras una corta estancia al lado de Immermann, que intentó ayudarlo, regresó a su tierra, donde se derrumbó física y moralmente, tuvo ya un gran eco en su misma época. Ya sus primeros biógrafos vieron a Grabbe tanto como víctima de su época (E. Duller, 1838), como de su propia dualidad (K. Immermann, 1843). Como fuente para las adaptaciones literarias de su vida sirvió después la biografía, rica en episodios, de su compañero de estudios K. Zeigler (1855), que rehuyó plantear el problema del carácter de Grabbe, dejando con ello libre el camino a la interpretación.

Por de pronto la muerte de Grabbe encontró eco en necrologías literarias (F. Freiligrath, *Bei Grabbes Tode*; L. H. Wolfram, *Dichter-Grabchrift* y *Des Dichters Kreuzigung*, 1838; J. Kleinfercher, *Vorzeiten* y *An Grabbe*). En Wolfram y Kleinfercher estos poemas son comienzos de adaptaciones más ambiciosas, que nacieron significativamente del sentimiento de sentirse incomprendidos de modo parecido. En el drama de Wolfram *Der Todeskampf des Dichters* (1839), el demonio es más caritativo que los hombres y libera al poeta de la vida, y en la obra del mismo autor *Gutenberg* (1840), el espíritu del poeta acusa a su mundo. Kleinfercher nos muestra, en su obra de teatro *Ein Prometheus* (1855), la última época de Grabbe

tras su regreso de Düsseldorf, pero haciendo que el escritor sucumba a una intriga algo fantástica de su mujer y del amante de ésta. La utilización, en la comedia, de la figura de Grabbe, para la que él mismo había dado el impulso en su autorretrato *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (comedia, 1827), no hizo justicia a su carácter (B. Auerbach, *Último*, 1840; R. Bunge, *Eines Dichters Faktotum*, 1865). No se conserva el drama grabbiano de G. Benedix (1865) ni llegó a realizarse un proyecto de novela de Levin Schücking; encontramos débiles intentos de utilización épica del argumento en *Erzählungen eines rheinischen Chronisten* de W. Müller von Königswinter (1864).

Con la primera edición completa de las obras de Grabbe (1870), el toque de atención de los naturalistas hacia el autor casi olvidado (K. Bleibtreu, *Revolution der Literatur*, 1885), la exigencia de Nietzsche del superhombre, que hacía aparecer a los potentes personajes de Grabbe bajo una luz nueva, y el retorno de los expresionistas a la forma libre que se halla también en los dramas de Grabbe, fue creciendo el interés por el autor. Fue decisivo el drama *Der Einsame* (1917) de H. Johst, que nos narra la «caída de un hombre» en nueve imágenes de escasa ligazón entre sí, intentando mostrar el triunfo de las pasiones sobre las fuerzas espirituales a raíz de la muerte de la amada. E. Geyer (drama, 1923) trasladó de nuevo el problema al conflicto entre el escritor y su mundo, mientras que la «imagen en sombra» de H. Eulenberg *Der sterbende Grabbe* (1923) describió la baja del poeta en la policía de Düsseldorf como su «último viaje», y la novela corta de W. Kunze *Der Tod des Dichters Christian Dietrich Grabbe* (1924) considera lo mismo que Johst el final del hombre sin patria como una liberación. La novela de P. Friedrich (1925) atribuyó el destino de Grabbe a su incapacidad física.

La estima en que se tuvo a Grabbe en los años treinta del siglo actual se refleja en las obras escritas con ocasión del centenario de su muerte celebrado en 1936. En la novela de C. Elwenspoek *Der höllische Kriechen* (1936; reed., *Und nichts ist ihm geblieben*, 1956), se ve a Grabbe como precursor de la lucha por la unidad de Alemania y su fracaso se atribuye a la influencia del ambiente y al aislamiento social de su juventud, y en la narración de Z. v. Kraft *Grabbe kehrt heim*, que trata el

mismo tema que Kleinfurher, el escritor regresa a la zona ambiental del bosque de Teutoburgo con objeto de escribir su «Hermannsschlacht». También la novela de R. Hofmann *Dichter, Tor und Tod* (1947) fue escrita en 1941/1942 dentro del clima de veneración grabbiana, pero manteniéndose al margen de lo político, y describiendo a Grabbe desde su época berlinesa hasta su muerte como el hombre de la protesta y de la genial autolegislación, a quien el mundo destruye, porque estorba a su paz espiritual.

A. Bergmann, «Grabbe als Gestalt des Dramas» (en P. Friedrich/F. Ebers, *Das Grabbe-Buch*, 1923); G. Schubert, *Grabbe als Held in Drama und Roman*, tesis, Viena, 1950.

**Graco, Los hermanos.**—Los dos hermanos, Tiberio Sempronio Graco (162-133 a. de C.) y Cayo Sempronio Graco (153-121 a. de C.), murieron uno tras otro luchando por sus ideas progresistas a la vez que arraigadas en la tradición de Roma; su destino, descrito por Plutarco, es un ejemplo del insobornable talante romano que sólo pensaba en el bien de la República y que, humanizado por la filosofía griega, pudo elevarse hasta la categoría de ideal. Pertenecían a la nobleza romana, eran por su madre, Cornelia, nietos de P. Escipión Africano el Mayor y allegados de Escipión el Joven; no obstante, como tribunos de la plebe, defendieron las leyes de Reforma Agraria, ganándose así la oposición de la gente de su clase. Los campesinos pobres, convertidos ya en proletarios, representaban un factor de inestabilidad en la vida del pueblo, lo cual movió a Tiberio Graco (133) a echar mano de una ley de Licinio que limitaba las tierras públicas (es decir, las conseguidas por derecho de conquista) que se podían poseer; según esta ley, los terratenientes debían entregar la tierra que sobrepasara de esos límites máximos —y que a menudo se hallaba mal cultivada— para que fuese repartida entre los pequeños propietarios y los que nada poseían. Primeramente la ley fue rechazada gracias a un tribuno que había sido comprado por los adversarios, pero luego salió adelante. Los enemigos de Tiberio, en su intento de ganar otro año más las elecciones para el tribuno que se oponía a la ley, mientras el Senado no se decidía a dar un paso oficialmente, se lanzaron armados contra él y lo mataron; sus partidarios fueron perseguidos y algunos condenados a muerte. Cayo había sido elegido ya antes de 133 para formar parte

de la comisión distribuidora de las tierras. Al principio intentaron mantenerlo alejado de Roma invistiéndolo con el cargo de cuestor, y él mismo se mantuvo al margen de la política. Hasta el 123 no fue elegido tribuno de la plebe. Para ganarse partidarios, enfrentó al orden ecuestre contra el Senado y solicitó que se concediera el derecho de ciudadanía a aquellos itálicos que renunciaban al «ager publicus» en favor de los romanos que no poseían tierras. Incluso fuera de Italia (Cartago) debía establecerse a los ciudadanos romanos. Consiguió ganar las elecciones para tribuno durante un segundo período; las terceras, las perdió. Como a su hermano, se le imputó el afán de dominio absoluto, pero, al contrario de lo que ocurrió con su hermano, el Senado dio un decreto contra él. Sus partidarios se reunieron en torno a él en el Aventino, pero el partido del Senado venció rápidamente y Cayo se hizo matar por un esclavo.

Pese al atractivo de su carácter humanitario, el argumento de los Gracos no llegó a ser fecundo en literatura hasta una época en que, como la de finales del siglo XVIII, la clase dirigente, animada por un espíritu humanitario como el de los Gracos, empezó a profesar ideas de reforma y revolución social. Debido a la secuencia temporal de la gestión de ambos hermanos, el argumento, dividido en dos partes, dio lugar desde el principio a una preferencia por la segunda, la que versa sobre el destino de Cayo. Su lucha es la más interesante, no sólo porque él era un orador más elocuente y un político más fino y hábil, sino también porque en su destino iba implicado el del hermano. Al tratar de la obra de Cayo, un autor tiene que dar por supuesta la de Tiberio y referirse a ella. En cambio, una obra dedicada exclusivamente a Tiberio resulta fragmentaria en relación con la compleja acción de los dos hermanos. Además, la sombra de Tiberio proyectada sobre Cayo hace que éste aparezca como el heredero espiritual de aquél e incluso como su vengador, con lo cual el argumento gana en interés. Claro que el tratar ambas vidas consecutivamente es una posibilidad que siempre debe quedar abierta al escritor con deseos de experiencias.

El odio al tirano, «leitmotiv» del drama *Gaius Gracchus* (1773) escrito por el anciano J. J. Bodmer, obedece a una moda sensiblera en la literatura de la época más bien que a un auténtico sentimiento de subversión. Desde luego no puede compararse con

el espíritu subversivo del revolucionario J.-B. Chénier, curtido en la práctica política, cuya tragedia *Gaius Gracchus* fue puesta en escena en 1792 y publicada en 1793. Sin detenerse en los factores económicos y políticos que condicionaron el destino de Cayo, su drama en tres actos comienza con la última acción del héroe: atacado abiertamente por el Senado, llama al pueblo para que defienda sus derechos en el monte Aventino. Mientras que su mujer Licinia intenta evitar que lleve las cosas a sus últimos extremos, la madre en cambio le entrega el puñal de la venganza. El pueblo, que ve en los senadores a los sucesores de los reyes y no quiere seguir teniendo «protectores» ni «padres», se lanza contra los senadores que estaban reunidos en el foro; en ese momento interviene Cayo diciendo «Les lois et non du sang!». El cónsul Opimio fracasa al intentar que Cayo se pase al bando contrario, pues éste persiste en su exigencia de igualdad para todos. Viéndose acorralado, él mismo se da muerte y el pueblo lo vengando matando a Opimio. V. Monti (*Gaio Gracco*, 1802) era también partidario de la Revolución Francesa y únicamente tras escapar de Italia pudo terminar su drama una vez en París. El detalle fatal para Cayo es que, asesinado Escipión el Joven, el cónsul Opimio lo acusa a él de la muerte de su adversario. Cornelia anima a su hijo para que se presente en la asamblea del pueblo y se defienda diciendo la verdad; pero, como Cayo no ve ninguna posibilidad de apaciguar al pueblo irritado por el supuesto asesinato, se da muerte. Frente a estos dos dramas alentados por el espíritu de la Revolución, resulta flojo el de J. Sheridan Knowles (*Gaius Gracchus*, 1815), que trata toda la vida de Cayo. Este aparece aquí como continuador de la obra de su hermano; no quiere ir contra las leyes, pero queda comprometido porque sus partidarios matan a un lictor. Como en los dramas precedentes, junto a la heroica madre figura su temerosa esposa Licinia. Los dramas en torno a Cayo escritos en el siglo XIX son predominantemente de tipo «histórico»; los más representativos son los de O. F. Gensichen (*Gaius Gracchus*, 1869) y A. Wilbrandt (*Gracchus der Volkstribun*, 1872) que se hallan sobrecargados de detalles históricos. A Gensichen le interesa, sobre todo, la legalidad de la conducta de Graco. Mientras que externamente Cayo se encuentra fuera de la ley debido al asesinato del lictor por uno de sus partidarios, en su fuero

interno ha de sentirse culpable debido a su secreta aspiración al poder absoluto. Una vez que se halla ante el tribunal, el pueblo lo abandona, y entonces él reniega de Roma y se tira sobre la punta de su espada. En la obra de Wilbrandt, en cambio, es la idea de venganza, el odio, lo que pone fuera de la ley la empresa de Cayo. En cuanto el «terrible sentimiento popular» sea soliviantado, será el odio el que lo va a convertir de bienhechor en ruina de Roma, según palabras de su madre. Esta confía en el papel mediador de Escipión, que sin embargo se pone en contra. Uno de sus amigos mata a Escipión, pero Cayo se siente autor de esa muerte por la maldición que había lanzado contra aquél. Entonces se maldice a sí mismo y al Senado, que en el futuro habrá de sucumbir ante un tirano más fuerte. En el transcurso de cien años los dramas sobre Cayo pasaron de la exaltación a la condena del héroe.

En esta época del drama histórico también se convirtió en protagonista Tiberio, el hermano mayor. El *Tiberius Gracchus* (1863) de O. Ludwig, fragmento que no pasa del primer acto, sólo muestra la actuación del pueblo a favor de Tiberio con motivo de haber sido acusado éste por el Senado a causa de la firma del tratado de paz con Numancia; asimismo aparece su elección para tribuno y su promesa de exigir que las tierras «administradas» por el imperio fuesen distribuidas entre el pueblo. La tragedia de O. Devrient (1871) empieza también con la mencionada acusación, de la que Tiberio es absuelto por Escipión. Entonces confía también en éste para la ejecución de sus planes de reforma; pero Escipión, que es más realista y prudente, sabe que para llevar a cabo tales reformas hace falta no sólo tiempo, sino también poderes dictatoriales, y que la duración de un cargo electivo no es suficiente para eso: «Lo que no puede llevarse a cabo, no debe intentarse.» Por eso se pone en contra de su pariente cuando éste pretende prolongar su tribunado durante una segunda legislatura. La caída de Tiberio es una consecuencia de no haber apreciado bien sus posibilidades prácticas, imposibles de compensar con sus nobles propósitos. La Reforma Agraria y el contraste entre el bienestar del campesino y la miseria de la ciudad dieron tema también a la literatura del siglo XX, aunque sin grandes resultados, prácticamente. O. Hornig (*Tiberius Gracchus*, 1929) hace uso de todos los motivos

tradicionales que acompañan e ilustran la caída de Tiberio: la esposa miedosa y vacilante, la madre prudente, el egoísmo, astucia y retórica de los senadores, la veleidad y fácil manejo del pueblo, el soborno del otro tribuno por sus adversarios; en cambio, el propio Tiberio no es presentado con rasgos específicamente propios.

G. Schreiber, en su novela *Der Weg des Bruders* (1954), se propuso escribir una biografía de ambos hermanos encuadrada en el marco de la época, siguiendo escrupulosamente las fuentes históricas pertinentes y dedicando especial atención a Cayo y a su fidelidad al camino trazado ya por el hermano.

E. Ebrich, «Gracchus-Dramen» (en *Zs. f. Bücherfreunde*, 5), 1901 (sólo bibliografía).

**Gregorio.**—La versión más antigua que se conserva de la leyenda de Gregorio se halla en el poema francés antiguo llamado *Vie du Pape Grégoire* (h. 1190). Gregorio es hijo de un amor incestuoso y es abandonado por su madre en el mar, mientras el padre muere durante una peregrinación de penitente. Unos pescadores recogen el barrilito con el niño y uno de ellos adopta al pequeño Gregorio por indicación del Abad; unas tablillas que le acompañan explican su procedencia. Una discusión con un compañero de juegos lleva a la revelación del secreto. El estilo caballeresco innato de Gregorio puede más que su educación religiosa, se despiden, y sin saberlo va a parar a la tierra de su madre, a la que libera de un enemigo casándose con ella. Demasiado tarde, y debido a las tablillas, caen ambos en la cuenta de su pecado. Atado a una roca en medio del mar, Gregorio hace penitencia durante 17 años, hasta que Dios le elige para Papa; su madre y esposa, a la que reconoce por la confesión, pasa el resto de sus días cerca de él.

Esta leyenda no tiene relación con ningún Papa histórico. El motivo del incesto, el matrimonio entre el hijo y la madre, que recuerda el argumento de \*Edipo, debería verse más bien relacionado con las historias del Darab del *Libro de los reyes* de Firdusi. Ya el nacimiento del protagonista se halla bajo el signo del pecado de incesto, del amor entre hermanos, sin embargo la fábula no lleva al castigo implacable por medio del parricidio, sino al perdón divino, que según el criterio cristiano puede lograr con el arrepentimiento y la penitencia hasta el mayor pecador. El peni-

tente de la roca sirvió de modelo a la leyenda de Martiniano.

Dependen del poema francés tanto los poemas ingleses medios como el *Gregorius* (1187/1189) de Hartmann von Aue, que imita una versión ligeramente diferente, dotando a su modelo de detalles realistas y de motivación psicológica. Mayor divulgación que la leyenda de Hartmann de fino sentido literario, logró la versión en prosa de la *Gesta Romanorum* (s. XIV), cuya variante alemana se imprimió por primera vez en *Der Heiligen Leben* (1471); es significativo que aquí el joven Gregorio después de la revelación de su origen decida peregrinar a Tierra Santa en lugar de emprender acciones caballerescas. La balada popular servía del expósito *Findling Simon* omite el incesto de los padres y narra la historia del niño abandonado desde que es hallado por el abad hasta que regresa al convento abrumado por su propio pecado de incesto. El abad le encierra en la torre de las serpientes y después de muchos años es testigo de su milagrosa conservación; falta la elevación a la dignidad de Papa. El autor de la novela española *Amadís* (ant. a 1325) llevó a cabo la traslación del argumento religioso a la novela de caballerías profana, suprimiendo el motivo del incesto y atribuyendo la penitencia de Gregorio a la penitencia voluntaria de amor del protagonista por una infidelidad no cometida, de la que le acusa la mujer amada. Este motivo del autocastigo por culpas no cometidas continuó influyendo en las novelas de caballerías españolas y fue parodiado por Cervantes.

Animado por la *Gesta Romanorum*, Th. Mann hizo que *Leverkühn*, que había puesto música a su *Doktor Faustus* (1947), utilizase el argumento en una ópera de marionetas y escribió más tarde, en su novela *Der Erwählte* (1951), una imitación de la acción hartmanniana que se aparta irónicamente de la credulidad medieval y que, con la inclusión de la persona del narrador, un monje irlandés, aparece con una luz de escepticismo y falta de ilusión, conservando sin embargo lo maravilloso con la naturalidad del cuento de hadas. La dramatización de R. Henz (*Der Büsser*, 1956) sustituye la educación religiosa de Gregorio por la selva, además el pecador no sólo cambia su dignidad profana, sino al final también la de Papa por una vida de humildad y penitencia.

O. Neussell, *Über die altfranzösischen, mittelhochdeutschen und mittelenglischen Bearbeitungen der*

*Sage von Gregorius*, tesis, Halle, 1886; H. J. Weigand, «Thomas Manns *Gregorius*» (*Germanic Review*, 27), 1952; H. Sparnaay, «Zum *Gregorius*» (*Neophilologus*, 39), 1955; W. Pabst, «Die Selbstbestrafung auf dem Stein» (*Der Vergleich, Festgabe für H. Petricont*), 1955.

Grial. Ver Arturo, Perceval.

**Griselda.**—La versión más antigua que se conserva del argumento de Griselda es la del *Decameron* de Boccaccio (1348), aunque hay que contar con la existencia de una tradición popular, de la que se han conservado algunos rasgos tanto en la literatura culta, como sobre todo en los *Cuentos de Griselda*. En el último cuento del *Decameron* el conde de la Marca, Gualteri de Saluzzo, amante de la libertad y enemigo del matrimonio, es forzado por sus súbditos a contraer matrimonio y elige a Griselda, humilde hija de labradores, a la que pone la condición de sumisión total. Prueba su obediencia quitándole uno tras otro a los dos hijos habidos de ella, repudiándola finalmente tras quince años de matrimonio y obligándola a servir a su nueva esposa durante el banquete nupcial. Cuando ya ha pasado todas estas pruebas le revela que la supuesta novia es la hija, que había hecho criar lejos de la madre, y devuelve a Griselda a su dignidad de esposa.

El argumento se teje alrededor del motivo de la esposa noble, repudiada injustamente, y ha nacido del criterio de dominio y posesión absolutos del hombre respecto a la mujer, reforzado aún por el sentimiento clasista. Ya el mismo Boccaccio ofrece alguna distancia respecto a la base de la fábula, narrándola objetivamente, pero presentándola como ejemplo de la brutalidad masculina, y las dudas surgidas entre sus imitadores acerca de la verosimilitud y justificación moral de los hechos se han convertido en el elemento productivo de todas las evoluciones del argumento. Si se dejaba intacta la motivación de la acción, se podía elevar a la categoría de mártir a la humilde víctima o intentar suavizar el carácter del conde; una humanización tal del hombre tenía necesariamente que conducir a una pérdida de la unidad literaria, pues entonces la actuación del conde era difícil de acomodar a su carácter. Para eliminar su rasgo calculador, casi todas las adaptaciones importantes han convertido el matrimonio de conveniencia en un matrimonio por amor, motivo éste, que probablemente procede de la tradición popular del argumento.

Los medios de la épica son los más adecuados para dar forma al destino de la humilde víctima. Pero el amor materno, el sentimiento de la propia dignidad y la dignidad humana de la mujer se rebelaron y transformaron la historia de la mártir en el drama de una lucha entre sexos: apareciendo con frecuencia el hombre como el carácter más capaz de evolucionar, es decir como el más interesante desde el punto de vista dramático.

La versión latina de Petrarca *De oboedientia et fide uxoria mythologica* (1373) intentó pasar de lo típico de Boccaccio a una mayor individualización; se esforzó por suavizar el carácter del conde, haciendo que las acciones de éste resultasen por ello incomprensibles. En Petrarca se basan la mayoría de las adaptaciones teatrales de la época renacentista: Chaucer (*Canterbury Tales*, 1393) avanzó un paso más en la mitigación y humanización; su *L'Histoire de Griseldis* (1395) depende aún totalmente del proceso épico de Petrarca a pesar de su forma dramática; la primera versión alemana de Erhart Gross (*Grisardis*, 1436) humaniza las pruebas haciendo que el sufrimiento fuese compartido por el propio conde que las impone; en la versión holandesa de Dirk Potter (*Der Minnen Loep*), es la hija, que reconoce a su madre, quien busca la solución. Algunas antologías divulgaron el cuento de Petrarca con algunas rectificaciones (J. Ph. Foresti, *De plurimis claris selectisque mulieribus*, 1497; Olivier de la Marche, *Le parement et le triomphe des Dames d'honneur*, 1510; Anón., *Castigos y doctrinas con un sabio dona a sus hijas*, princ. del s. xv); el siglo xvi convirtió además la narración en «libro popular». En Alemania donde el argumento arraigó con la traducción de Boccaccio por Arigo y la de Petrarca por Steinhöwel, cuatro dramatizaciones dieron forma dialogada al argumento, sin llegar a desarrollar su núcleo dramático. Al lado de la versión esbozada de Hans Sachs (*Gedultig und gehorsam Markgräfin Griselda*, 1546), se hallan tres versiones ampliadas con la introducción de nuevas escenas y nuevos personajes (Anón. *Grisel, ein schöne Comödia von der Demütigkeit*; G. Mauritius, *Comoedia von Graf Walther von Salutz und Grisolden*, 1582; G. Pondo, *Historia Walthers, eines welschen Marggrafens, der sich Griselden, seines ärmsten Bawern Tochter, vermählen lässt*, 1590); la descripción del ambiente ahoga aquí el drama anímico de los dos personajes principales. En-

tre las versiones alemanas del siglo xvii, las dos versiones, de acentuación religioso-sentimental, del protestante J. Fiedler (*Markgraf Walther*, 1653) y del católico M. von Cochem (*Wunderlich Gedult der Gräfin Griseldis*, 1687) no tienen mayor valor que el de refundidoras y transmisoras.

En cambio las adaptaciones de la misma época en Inglaterra, España e Italia son verdaderas continuaciones en el desarrollo. Juan de Timoneda, que recogió el cuento en su colección *Patrañuelo* (1567), atacó la misma estructura de la fábula: el matrimonio no se celebra por deseo de los súbditos, sino por amor, y el conde sabe organizar las pruebas de tal forma, que a los ojos de Griselda no aparece como culpable, y así la desaparición de los hijos es un golpe del destino, la separación y humillación son una exigencia del pueblo; de este modo se prueba menos la fidelidad y obediencia de Griselda, que su postura frente a la adversidad del destino. Con esta motivación la fábula si bien se hace más comprensible, en cambio es menos problemática. En Inglaterra, la balada atribuida a Thomas Deloney (h. 1596), de mayor valor literario, muestra una intención parecida: también aquí el matrimonio se basa en el amor del conde; el odio y la burla del pueblo contra la condesa aldeana le incitan a realizar las pruebas por medio de las cuales quiere convertirla en objeto de la compasión y de la simpatía del pueblo, no las lleva a cabo en contra de su mujer, sino para ayudar a ésta. La primera dramatización verdadera del argumento hecha por Th. Dekker/H. Chettle/W. Haughton (*Pleasant Comedie of Patient Grisill*, 1598/1599) presenta dialécticamente a Griselda, que, dotada por primera vez del sentimiento de la dignidad humana y del respeto a sí misma, se enfrenta con un hombre brutal hasta el sadismo; en cambio Lope de Vega, en su *Ejemplo de casadas, y prueba de la paciencia* (1616), logró una motivación mucho más natural del conflicto: el conde, que se casó con su esposa por amor, está indignado por la continuación de las relaciones de ésta con las gentes de la clase de que procede, entre las que se halla también un pastor enamorado, y la repudia en un momento de ira; la fidelidad de Griselda se pone tanto más a prueba, cuanto que es solicitada por un príncipe y por tanto tiene mejor perspectiva de vida que retornando junto a su tiránico esposo. Una tercera dramatización del barroco padece de una sobredosis de dramatismo; es

la obra del italiano C. M. Maggi *Griselda di Saluzzo* (princ. del s. XVII): traslada el impulso de la acción a una rival celosa de Griselda.

La época galante produjo dos versiones del argumento explotando al máximo las posibilidades eróticas. El cuento en verso de Ch. Perrault (1691), que es una prueba del gusto por la poesía bucólica, puede ser considerado como el más superficial en la historia del argumento: el conde, un misógino, en el que renace la antigua desconfianza, después de haberse decidido, en su enamoramiento, a contraer matrimonio hace sufrir a su esposa con pruebas y a sí mismo con su desconfianza, para conservar vivo el amor de ésta; hace sufrir finalmente a su hija, que ama a otro, con el proyecto del supuesto matrimonio. El drama de Apostolo Zeno (1701) ofrece una ampliación totalmente arbitraria del argumento, convirtiendo al cortesano Otón enamorado de Griselda, en el motor de la acción y en el inventor de la totalidad de las intrigas, que tienen por objeto apartar a Griselda de su esposo. La mezcla efectista de virtud y maldad dio éxito al drama y animó a numerosos imitadores (L. Riccoboni, 1718; P. Goldoni, 1735) e incluso a autores de ópera (G. Orlandini, 1720; A. Scarlatti, 1721; A. Vivaldi, 1735; F. Paër, 1796). En Louise G. de Saintonge (*Griselde ou la princesse de Saluces*, drama, 1714) los ingredientes eróticos recogidos por Zeno fueron transformados incluso en una pasión del conde por su hija, para él desconocida, es decir en una infidelidad del conde respecto a su mujer.

En las primeras adaptaciones modernas del argumento, que por un lado estaban dirigidas a una motivación psicológica de los hechos, y por otro a dar un nuevo sentido a la fábula bajo el punto de vista de la igualdad de derechos de la mujer, se halla el motivo de la apuesta utilizado por primera vez por L. H. Nicolay en su «romance moral» *Griselde* (1778): el misógino hace una apuesta sobre la maldad de su futura esposa e inventa por ello las pruebas. A. v. Arnim utilizó este motivo en su poema «Die zweite Hochzeit» (en *Ariels Offenbarungen*, 1804). En un primer final sigue totalmente a Nicolay; en un segundo final hace que Griselda muera en el momento de la liberación a causa de los sufrimientos pasados: le es imposible vivir con quien desprecia su amor y un destino propicio la releva de la solución del conflicto. G. Schwab (cuento,

1830) cambió la tendencia de la apuesta; la hace a favor y no en contra de la condesa, a la que el conde desea defender de su madre. El drama de F. Halm (1835) intentó utilizar el motivo de la apuesta para descargar al conde, pero aunque ésta explica el proceder del conde, no le sirve de disculpa. La burla de la reina Ginebra —el argumento ha sido trasladado al ciclo de \*Arturo— impone al caballero Perceval las pruebas de la obediencia de su esposa. Su propia dignidad obliga a Griselda a abandonar a su esposo, después de enterarse de que se trataba tan sólo de un juego combinado; con esto su carácter se aproxima al de la Nora de Ibsen. En la obra teatral escrita en francés por el autor polaco conde Ostrovski (*Griselde ou la fille du peuple*, 1852) la martirizada Griselda acaba envenenándose. El drama de Sylvestre/Morand (1891) mezcló el destino de Griselda con el de \*Genoveva: las pruebas son obra del demonio, que, emplazado por una apuesta del conde, intenta apoderarse de la esposa de éste, mientras el conde se halla en una Cruzada. En la misma línea de distanciamiento del argumento original se halla también el drama de A. L'Arronge (1908). La figura de Griselda cobra contenido lírico en un poema de A. Miegel (1901), y vuelve a su concepción esencial, aunque vista con ojos modernos, en G. Hauptmann (*Griselda*, drama, 1909): El sentido de dignidad de la mujer, que apunta ya, al principio de su unión con el conde, en el motivo de la rebelde dominada, vuelve a salir a flote cuando el marido —atacado por celos de su propio hijo— le roba el niño recién nacido y abandona el palacio; también ella abandona el hogar. Pero a ambos el amor les obliga a reunirse de nuevo, y venciendo su impulso egoísta, encuentran el camino para una nueva vida en común. La obra popular de L. Berger (1920), que sigue a Hauptmann, ve en el niño el lazo de unión de dos almas solitarias; como aquí el conde, por ser el que ama más, es el vencido y la mujer la que se mantiene más firme, deseando ser amada, pero no poseída totalmente, el argumento invierte la relación primitiva de los dos personajes.

K. Laserstein, *Der Griseldis-Stoff in der Weltliteratur*, 1926; E. Golenistcheff-Koutousoff, *L'histoire de Griseldis en France au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1933.

**Gudrun.**—La única versión conocida de la leyenda de Gudrun es la de la epopeya *Kudrun* escrita en Austria entre 1230 y



1240, que se conserva en un manuscrito tardío de comienzos del siglo xvi titulado *Ambraser Heldenbuch*. La acción en tres partes narra el destino de tres generaciones de una familia real. La primera narra, según el modelo de las introducciones genealógicas de las epopeyas cortesanas, la historia de juventud del abuelo Hagen; como argumento no ha tenido influencia. La segunda parte, la leyenda de Hilde, forma el núcleo de la obra. Narra cómo Hilde, la hija de Hagen, es negada por su padre a todos los pretendientes, y cómo Hetel von Hegelingen la hace raptar, con su consentimiento, por sicarios disfrazados de comerciantes. Hilde interviene conciliadora en el combate entre el padre que les persigue y el raptor. La prueba de la existencia y difusión tempranas de esta leyenda, relacionada con otras historias germánicas de raptos de novias, la aportan tanto su mención en el *Alexanderlied* de Lamprecht (h. 1150), como la canción de la declaración amorosa del cantor Horant, escrita en dialecto judío-alemán (1382), y las versiones nórdicas muy libres, la «Skáldskaparmál» de la *Edda Primitiva* y la de Saxo Grammaticus; todas ellas transmiten el final originalmente trágico, la muerte de todos los héroes, que por la noche son despertados de nuevo para el combate por Hilde experta en magias, o la muerte del padre por el raptor. La leyenda de Hilde pertenece al ámbito vikingo del mar Báltico.

La continuación de la leyenda de Hilde, con excepción de algunos reflejos en cuentos populares de hadas, desapareció absorbida por la de Gudrun, que había nacido de ella. La tercera y más importante parte de la epopeya altoalemana media, la historia de la hija de Hilde, Gudrun, surgió al trasladar su creador la historia del rapto de la novia, transformada y ampliada, a la tercera generación. El conflicto se amplía con la introducción de Herwig, el prometido de Gudrun; en lugar del rapto por convencimiento y astucia, aparece aquí el rapto violento de Hartmut, el pretendiente rechazado; en la lucha durante la persecución es muerto el padre de Gudrun, y los normandos logran huir con su botín, y sólo después de haber crecido otra generación los hegelinos están en situación de reanudar la lucha y liberar a Gudrun. Durante tan largo espacio de tiempo Gudrun soporta con gran entereza toda clase de sufrimientos y humillaciones, a los que es sometida por la madre de Hartmut, Gerlind, so-

bre todo. Un buen día, estando lavando la ropa a orillas del mar se acercan en un barco el hermano y el prometido y la liberan. El poeta altoalemán medio utilizó principalmente la muy conocida *Südeli-Ballade*. El final feliz de la lucha, en la que sólo mueren los más responsables, los padres de Hartmut, y sobre todo el indulgente perdón del raptor Hartmut, nos muestra la transformación del argumento anticortesano y una filosofía antiheroica, marcada por el Cristianismo, en la que la virtud es premiada y el vicio recibe su castigo.

La literatura gudruniana cayó en el mayor olvido, hasta la revitalización romántica de la literatura medieval volvió a cultivarla, principalmente en las traducciones de K. Simrock (1843). El interés de estas adaptaciones modernas se centraba principalmente en la figura de la noble y altiva víctima y en su fidelidad, fijadas en el poema de E. Geibel. Las adaptaciones realizadas en géneros literarios más amplios, que se salían de estas imágenes circunstanciales, y sobre todo el drama, suprimieron totalmente el final conciliador. De momento el interés se centró en la figura de Hartmut, que en la epopeya altoalemana media unía los rasgos principalmente simpáticos del raptor bien recibido con otros negativos pero cortesaneamente mitigados, resultantes de la transformación, que daban por resultado algo quebradizo, muy del gusto moderno. Se intentó primero un estrechamiento de este carácter hasta convertirlo en un malvado, cuya muerte por la espada de Herwig resulta justa (C. A. Mangold, ópera, 1850). Adaptaciones posteriores elevaron hasta la tragedia su pasión autodestructora por Gudrun (M. Wesendonk, 1868; C. Caro, 1870), o le hicieron naufragar en su vacilación entre la amada y la madre y entre el Cristianismo y el paganismo. Gerlind sirve en estos casos, como ocurría ya en la epopeya altoalemana media, de justificación moral de Hartmut. Una solución conciliadora, que estuviese en concordancia con el desarrollo de la acción del modelo, sólo era posible en la literatura moderna, si no aparecía como giro forzado, sino que era preparada con bastante antelación; así procedió por ejemplo W. Jansen en su novela (*Das Buch Liebe*, 1919), haciendo que el amor de Hartmut hacia Gudrun se enfriase. Los principios para una solución trágica del argumento gudruniano se los ofrecía a los nuevos adaptadores la escena de la declaración de amor

de la epopeya altoalemana media, que permite apreciar cierta simpatía de Gudrun hacia Hartmut. E. Hardt (drama, 1911) inventó el motivo de una inclinación de Gudrun hacia Hartmut, y la necesidad de renuncia que, al estar ella comprometida, llevaba consigo. Con ello liberó a Gudrun de su papel exclusivamente pasivo: Gudrun se mantiene firme en su fidelidad a Herwig, más por sentido del deber, que por su orgullo de mujer herido a causa del proceder violento de Hartmut, pero en el momento de ser liberada busca la muerte. La figura de Herwig poco desarrollada en la epopeya *Kudrun* favoreció esta solución; todavía G. Schumann (*Gudruns Tod*, drama, 1943) la conserva, pero colocando a Gudrun, que en su obra es la reina de su imperio, claramente en la línea de la tragedia clásica, entre dos deberes, el amor y la razón de Estado, cuya exigencia es la unión con Herwig.

F. Panzer, *Hilde-Gudrun*, 1901; S. Benedict, *Die Gudrun-Sage in der neueren deutschen Literatur*, 1902; M. Kübel, *Das Fortleben des Kudrunepos*, 1925; H. Rapp, *Das Problem des Tragischen in der Gudrunliteratur*, tesis, Colonia, 1928; W. Jungandreas, *Die Gudrunsage in den Ober- und Niederlanden*, 1948.

**Guerra de Troya.** Ver Troya, Guerra de.

**Gullermo Tell.** Ver Tell, Gullermo.

**Gulscardo.** Ver Ghismonda y Gulscardo.

**Gustavo I Vasa.** — El noble sueco Gustavo Vasa (1495-1560), a quien el rey danés Christian II, derrotada Suecia, hizo llevar de rehén a Dinamarca, tras lograr huir a Lübeck y alcanzar con ayuda de sus ciudadanos la costa sueca, atravesando disfrazado el país hasta encontrar acogida entre los campesinos de Dalecarlia, llevó a cabo, con ayuda de éstos, la liberación de Suecia y fue finalmente elegido rey por el Parlamento en 1523. La literatura, que prestó suficiente atención a estos hechos, apenas trata de la vida posterior del rey. Las luchas con enemigos internos y externos y las reformas que condujeron al fortalecimiento del poder real y a la independencia del país quedaron reservadas exclusivamente a los relatos biográficos de la novela histórica (L. M., *Condesa de Robiano*, 1868; E. v. Wolfersdorff, *Die Söhne Gustav Wasas*, 1886).

Argumento tan heroico se presta a las mil maravillas para ser tratado en festivales patrióticos y comedias de tesis. En este sentido fue utilizado en Suecia y otros lugares. En 1696, Mlle. Caumon de la Force escribió una novela heroico-galante sobre Gustavo Vasa, y en 1733, A. Piron, una tragedia retórica. Pero ya muy pronto los motivos patriótico-sentimentales del argumento dieron el éxito al drama del irlandés Henry Brooke (*Gustavus Vasa, The Deliverer of His Country*, 1739). La obra comienza con la actividad agitadora de Vasa disfrazado de minero en Dalecarlia y termina con la retirada del rey danés y el castigo del traidor obispo Trolle; la madre y la hermana de Gustavo prefieren su propia muerte antes que intervenir ante Gustavo Vasa a favor de Christian, y la victoria de Gustavo queda oscurecida por su renuncia a la hija de Christian. Esta obra fue representada primeramente en Inglaterra, y a partir de 1782 también en Alemania y sobre todo en los Estados Unidos, donde se consideró al libertador como una especie de George Washington. En cambio una tragedia de La Harpe (1766), escrita al estilo de Racine, tuvo poca aceptación.

En Suecia, el rey \*Gustavo III escribió el boceto para una ópera sobre la lucha del héroe nacional por la independencia; J. H. Kellgren se encargó de su realización literaria y J. G. Naumann escribió la música (*Gustav Wasa*, 1786). También los libretistas y compositores alemanes (J. G. Kastner, 1831; Rost/K. Götze, *Gustav Wasa, der Held des Nordens*, 1868), franceses (N. Isouard/F. Gasse, *Une nuit de Gustave Vasa*, 1827) e italianos (B. Galuppi, *Gustavo primo, re di Svezia*, 1740; G. Andreozzi, *Gustavo, re di Svezia*, 1791; G. Appolini, 1872; F. Marchetti, 1875) utilizaron para la ópera este argumento. En 1790, el sueco-finlandés F. M. Franzén, imitador de Klopstock, lo incorporó a una épica patriótico-sentimental.

También las obras teatrales en torno a la empresa heroica de Gustavo Vasa tienen un rasgo melodramático. Puede verse esto claramente en el conocido intento de A. J. Kotzebue de situarse al lado de Schiller con su *Gustav Wasa* (1800): el mismo autor reconoce no haber escrito en realidad un drama o tragedia dramáticos, sino «un cuadro histórico-dramático». Comienza con la huida de Vasa a Lübeck y termina con la victoria y la elección como rey por el pueblo; como en Brooke la madre se inmola por la misión política del hijo, y también aquí re

nuncia éste, aunque sólo de manera transitoria, a la amada. La sátira de Clemens Brentano (1800) parodia los puntos débiles de Kotzebue, pero se halla fuera del desarrollo del argumento. También el drama de W. Dimond, *The Hero of the North* (1803), que apareció en 1811 enriquecido con partes cantadas como «historical opera», nos revela la componente melodramática; el papel del malvado rey danés ha sido atribuido por el autor a un gobernador. También la minuciosa pintura dramática del *Gustav in Dalekarlien* de I. F. Castelli (1805) y el «Gamle Kung Gösta» en el libro histórico (*Svenska bilder*, 1886) de K. Snoilsky están fuertemente determinados por el contenido ambiental. El factor patriótico-tendencioso volvió a adquirir relieve, cuando en 1933 se buscaban en Alemania argumentos nórdicos y se creyó encontrar en la lucha de liberación del rey sueco un modelo para experiencias propias, como por ejemplo en el drama de Forster *Alle gegen einen, einer für alle* (1933), que trazó la curva de la acción de forma parecida a como lo habían hecho Brooke y Kotzebue, y en la narración de H. Paul *Der Befreier* (1942).

Una excepción es el *Gustav Wasa* de A. Strindberg (1899). Resulta significativo que el autor no echase mano de los efectos de su encumbramiento heroico, sino que nos muestra al hombre maduro y al probado gobernante en la hora del peligro y de la prueba durante la última crisis de la política interna, causada por la rebelión de Nils Dacke. La acción, que también permite adivinar al duro y cruel dominador de sus enemigos, está sin embargo dividida en Strindberg en escenas como los «cuadros de hechos históricos», y la sorprendente salvación y el triunfo del rey con ayuda de los campesinos dalecarlianos ponen aquí también de relieve el componente básico del argumento.

A. B. Benson, «Colonial Americans applauded Gustavus Vasa» (*The American Swedish Monthly*, 36, 1942).

**Gustavo II Adolfo.**—El rey sueco Gustavo II Adolfo (1594-1632), preocupado por la posibilidad de un cambio en el poder en el norte de Alemania durante la Guerra de los Treinta Años, intervino en la guerra precisamente en el momento en que la victoria estaba prácticamente en manos de los católicos, convirtiéndose de este modo en el salvador de la causa protestante, aunque a costa de prolongar la guerra. Aparte de

los motivos religiosos, que condujeron a la incorporación literaria de este hombre y de su destino, el argumento gustavo-adolfino no resultó muy productivo. La clara línea vital del rey, que le llevó sin tensiones, transformaciones ni puntos culminantes hasta la muerte en el campo de batalla de Lutzen, no es apropiada para su adaptación dramática, y no mucho para la épica, si tenemos en cuenta que los motivos de su intervención en la lucha por el poder en Alemania no son tan idealistas como se han venido considerando durante tanto tiempo. Gustavo Adolfo carece de rasgos diabólicos como los de Wallenstein y fue considerado como hombre de gran nobleza incluso por sus enemigos; sólo se discuten las consecuencias de su actuación tanto para Alemania como para Suecia.

Gustavo Adolfo fue cantado en vida por sus soldados en canciones soldadescas, y saludado por los escritores protestantes alemanes como salvador del protestantismo en poemas alemanes y latinos (B. Schupp, E. Widmann, P. Fleming, J. Rist). La batalla de Breitenfeld, el sitio de Augsburgo, pero sobre todo su muerte en el campo de batalla hallaron eco en la lírica, que lo presenta como piadoso combatiente de la causa de Dios; las *Regii manes* publicadas después de su muerte comparaban su muerte con la inmolación de Cristo. Ya poco antes y después de su muerte se escribieron una serie de dramas festivos (J. Narsius, *Gustavus Saucius*, 1628; J. Micraelius, *Pomeris*, 1631; *Parthenia*, 1632; *Agathander*, 1633), de los cuales no se conservan los de Rist y Rinckart. Las adaptaciones épicas intentaron ya ofrecer una especie de cuadro de su vida o por lo menos un informe sobre sus acciones guerreras (Olearius, *Sieges- und Triumphsfahne Gustav Adolfs des Grossen*; Anón., *Achilles Germanorum*, 1632; S. Wieland, *Der Held um Mitternacht*, 1633; Anón., *Gustav-Adolf-Lied*, 1638).

Hasta mediados del siglo XVIII Gustavo Adolfo fue sólo objeto de la historiografía científica, pudiendo verse cierta supervivencia literaria en las inscripciones funerarias de autores tanto franceses como alemanes (Hofmannswaldau, Neukirch, D'Andilly, 1648, F. M. Chastellet, 1658) y en los «portraits» franceses y en fingidas cartas de grandes personalidades. La nueva imagen de Gustavo Adolfo, libre de prejuicios religiosos, recibió su sello de los escritos históricos de Voltaire, que vio en Gustavo Adolfo al precursor humano de la lucha por la

libertad de espíritu, así como también del historiador sueco Olof Dalin, que dio mayor acentuación al aspecto caballeroso del rey, queriendo reconstruir el sentimiento nacional sueco en la figura del rey popular. A esto hay que añadir la influencia literaria y política de \*Gustavo III, que veía en Gustavo Adolfo a su ideal y escribió tres dramas sobre él, que manifiestan una admiración entusiasta por el joven héroe. Dos de estos dramas pueden ser calificados de piezas episódicas, en las que el rey se dedica a unir a enamorados (*Gustav Adolfs ädelmod*, 1782; *Siri Brahe*, 1787), el tercero recogió el motivo, difundido entonces en Suecia como cuento, del amor de juventud del rey hacia Ebba Brahe (*Gustav Adolf och Ebba Brahe*, 1783), amor al que renunciaba por servir a su pueblo. El ejemplo de Gustavo III ha tenido cierta influencia en la literatura sueca (Nils Rosén von Rosenstein, *Samtal emellan döde personer*, 1784-1795) y en la alemana (E. M. Arndt). Por lo demás, el siglo XVIII no fue más allá de la pieza episódica (F. Hochkirch, *Gustav Adolf oder der Sieg bei Lützen*, 1797); se halla con frecuencia la historia de la renuncia del rey enamorado en favor de un amigo (W. H. v. Dalberg, *Walwais und Adelaide*, drama, 1778; Baumgärtner, *Gustav Adolf als Freund und Liebhaber*, novela, 1802; Bengt Lidner, *Adelaid*, drama, impr. en 1820).

Una gran parte de las adaptaciones del siglo XIX está determinada por la descripción del rey como héroe de guerra piadoso y soberano viril y con sentido liberal, tal como lo hizo Schiller en su *Geschichte des Dreissigjährigen Krieges* (1791/1792), y que en Suecia es mantenida por el historiador romántico-nacionalista E. G. Geijer. Las tres odas juveniles de Hölderlin están muy cerca de esta imagen. Al ocuparse del argumento, Schiller había llegado a la conclusión de que podía utilizarse para la épica pero no para la dramática. Mientras dominó esa imagen de Gustavo Adolfo fallaron los intentos de crear una obra dramática equivalente a la trilogía de Wallenstein (F. Förster, 1833; B. v. Beskow, 1841); el plan épico de Platen quedó sólo iniciado. Los dramaturgos intentaron, cuando no buscaron la salida de la pieza episódica (J. F. Bahrdt, *Die Grabesbraut oder Gustav Adolf in München*, 1851; F. W. Gubitz, *Gustav Adolf an der Oder*, 1859), dar mayor forma dialéctica a la fábula con la inclusión de una leyenda según la cual Gustavo Adolfo ha-

bía sido asesinado por el duque Francisco Alberto de Lauenburgo, y así aparece en la epopeya de Th. W. Broxtermann *Der Tod Gustav Adolfs* (1794) y en K. Schöne, *Gustav Adolfs Tod*, 1818; E. Gehe, *Gustav Adolf*, 1818; H. Laube, *Gustav Adolf*, 1830; L. E. Arnault, *Gustave Adolphe ou la bataille de Lutzen*, 1830; O. Jacobi, *Gustav Adolf und Wallenstein*, 1848. Schöne, Gehe y Laube utilizan como figura de contraste del asesino y encarnación de las potencias buenas opuestas, a la joven que según la leyenda siguió a Gustavo Adolfo vestida de soldado al campo de batalla y que, más tarde, C. F. Meyer en su cuento *Gustav Adolfs Page* (1882) convirtió en el paje Leubel, que cayó en Lützen al lado de su señor.

La imagen del Gustavo Adolfo combatiente por la libertad recibió a lo largo del siglo XIX, a través de los autores interesados políticamente, una acentuación nacionalista, pero curiosamente nacionalista alemana (Anón., *Gustav Adolf und Maximilian*, epopeya, 1827; E. Ortlepp, *Lieder eines politischen Tagwächters*, 1843; K. H. Simon, *Gustav Adolf*, epopeya, 1844), y un acento confesional para los círculos religiosos, que, desde la fundación del «Gustav-Adolf-Verein» en 1832, veían en el rey sueco el símbolo del auxiliador de los protestantes en la diáspora. Numerosas obras escénicas, adaptaciones épicas y poemas estereotipados honraron al rey en este sentido, sin pasar del nivel de la literatura decadente y diletante. Del lado católico hay que citar la novela de K. v. Bolanden (1867-1871) que describe a Gustavo Adolfo como conquistador ambicioso y cruel. En el mismo año 1832, como año conmemorativo, surgieron también en Suecia obras literarias de loa parecidas pero de signo nacionalista. Sin embargo, aquí la figura del rey como héroe nacional ha hallado adaptadores literarios más importantes a lo largo del siglo XIX, sobre todo en el terreno de la narración histórica (C. J. Lenström, *Gustav II Adolf, historiska sänger*, 1860; Z. Topelius, *Fältskärns berättelser*, 1853; C. Snoilsky, *Svenska bilder*, 1886; V. v. Heidenstam, *Svenskarna och deras hövdingar*, 1908-1910).

Resultó decisiva para la transformación del Gustavo Adolfo aparecido hasta entonces como «caballero de la luz» la cuestión, insinuada ya por Schiller, de si la participación de Gustavo Adolfo en la guerra de Alemania, de haber continuado éste con vida, no hubiese resultado funesta para Alemania. Ranke y sobre todo Droysen

estudiaron esta cuestión y nos ofrecieron la imagen de un Gustavo Adolfo ansioso de poder político, y con aspiraciones a la corona imperial de Alemania; para W. Meh-ring, finalmente, Gustavo Adolfo se convirtió en el «devastator Germaniae». Estas opiniones científicas, si bien han sido recogidas por la literatura, no han proporcionado a la imagen de Gustavo Adolfo rasgos negativos, sino por el contrario más profundos y trágicos. El tema, surgido ya en relación con el motivo de Lauenburgo, de la intervención sin escrúpulos en la guerra y de las intenciones de conquista del rey sueco, al que intentaba dar también forma dramática C. F. Meyer, fue expresado por primera vez claramente por C. A. Türcke (drama, 1865) y O. Devrient (drama, 1891), pero contrarrestado de nuevo por el autodomínio del héroe. La peligrosidad del rey para Alemania aparece disculpada y resuelta sólo por su grandeza en la obra de C. M. Rapp (drama, 1842). También R. Huch (*Der grosse Krieg in Deutschland*, 1911) pone frente a la fatalidad de una estrategia arrojada el valor del «hombre embriagado y embriagador por su propia plenitud», y Strindberg concluye su drama (1903), dirigido contra la imagen tradicional sueca del rey y en el cual éste cae en complicaciones cada vez mayores y siente cada vez más su insuficiencia, con el homenaje de amigos y enemigos ante su tumba, y establece la comparación con la inmolación de Cristo, comparación ya utilizada por los *Regii manes* y C. F. Meyer.

E. Willig, *Gustav II. Adolf, König von Schweden im deutschen Drama*, tesis, Rostock, 1907; W. Milch, *Gustav Adolf in der deutschen und schwedischen Literatur*, 1928.

**Gustavo III.** — Gustavo III de Suecia (1744-1792), sobrino de \*Federico el Grande, poseía un talento artístico extraordinario, y unía sus ideas humanitarias y de amistad hacia el pueblo ganadas con el estudio de la Ilustración francesa a un concepto casi romántico de la dignidad real, como creía había sido característica de sus predecesores Vasas. Una inclinación a la teatralidad fomentada por las obligaciones cortesanas de disimulo, lo convirtió en una personalidad fascinante, pero con dos caras. En 1772 dio fin a las luchas de partidos y a la preponderancia de la nobleza con un cambio en la Constitución, pero perdió más tarde las simpatías del pueblo por sus

derroches y el fracaso de sus aventuras guerreras (guerras contra Rusia y Dinamarca), de forma que tras un golpe de Estado en 1789, en el que hizo prender a los cabecillas de la nobleza, la oposición se unió en una conspiración, cuyo representante, J. J. Anckarström, asesinó al rey durante un baile de máscaras cuando éste estaba pensando en emprender una cruzada contra la Revolución Francesa.

El tema dramático de la muerte del tirano, aquí con el fondo pintoresco de un baile de máscaras cortesano, fue comprendido y condenado por los contemporáneos como un acto de fuerza muy próximo a los acontecimientos franceses (G. C. Horst, drama, 1793). El rey tiene desde el principio las simpatías de los autores. Fue decisivo para la sentimentalización deformante del argumento el libreto de E. Scribe para la ópera de D.-F.-E. Auber (*Gustave III ou le Bal Masqué*, 1833), en el que la conspiración política es suplantada por un acto de celos de Anckarström. El amor del rey, tan indiferente a las mujeres, por la condesa de Anckarström es tan antihistórico como su amistad con el marido de ésta; su consulta a la adivina Ulrica Arfridsson, que le anuncia la amenaza de un asesino, parece estar basada en hechos históricos. A partir de este momento el motivo de la adivina se convirtió en característico del argumento, sobre todo, por la ópera de Verdi (*Un ballo in maschera*, 1859), quien hizo que A. Somma adaptase el libreto de Scribe, trasladando la acción por razones políticas a América del Norte y convirtiendo al rey en «gobernador»; una representación de la Metropolitan Opera de 1940 devolvió a la ópera de Verdi sus elementos suecos. Un drama de Hedwig Rasmus (Pseud. de H. Herold, 1894) utilizó el apoyo musical ambientador de un intermedio musical de R. Strauss.

Tras estas romantizaciones del argumento limitadas a la catástrofe final (A. Schloenbach, drama, 1852), cuyos valores ambientales han suscitado ocasionalmente la adaptación baladística (F. v. Gaudy, *Gustav III. von Schweden auf dem Maskenballe*), a finales del siglo XIX el interés se volvió hacia la problemática psicológica de la figura del soberano. En la novela de M. E. Cole-ridge *The King with Two Faces* (1897) se refleja la vacilación entre la fascinación y la repugnancia en el amor-odio del joven conde Ribbing, que de favorito pasa a convertirse en conspirador, pero nunca puede

vencer su inclinación primitiva hacia el rey. Lo mismo que M. E. Coleridge, también A. Strindberg (drama, 1903) empezó con la crisis de política exterior en la época del sitio de Goteburgo por los daneses y terminó la víspera del golpe de Estado de 1789, cuya necesidad se impone al rey por la noticia del asalto a la Bastilla. Strindberg insinuó el final del monarca con un primer intento fracasado de asesinato por Anckarström. Per Hallström (drama, 1918) acentúa aún más que Strindberg el carácter bifacético, comediante y soñador del rey. El ocaso de su estrella a partir del cambio de la Constitución en 1772 y la ilusión del rey, que de la predicción de la desgracia saca fuerzas para la defensa desesperada de Goteburgo, se hallan en el centro de la acción. Sin

embargo ninguno de los dos dramas suecos desarrolla satisfactoriamente el argumento con las escenas que abarcan, ya que para los que no conocen la historia sueca no queda claro el trágico fracaso del héroe.

En el papel más bien episódico que C. Zuckmayer hace jugar a Gustavo III en *Ulla Winblad* (drama, 1952) predomina el lado simpático del personaje: amable, abierto, ligeramente teatral y de decisión rápida y casi aventurera se gana al poeta Bellman, el cual en el momento del golpe de Estado se pone de su parte convirtiéndose en conmovido testigo de la catástrofe.

A. B. Benson, «Gustavus III in the Librettos of Foreign Operas» (*Scandinavian Studies Presented to George T. Flom*), Nebraska, 1942.

# H

**Hadubrando.** Ver **Hildebrando** y **Hadubrando**.

**Hamlet.** — Saxo Grammaticus (1150-1220) narra en su *Historia Danica* que, en el siglo v, el gobernador de Jutlandia, Horvendilo, casado con Geruta, hija del rey danés Rorico, fue asesinado por su hermano Fengo, que después se quedó con el trono y con la esposa. Amleto, el hijo de Horvendilo se hace pasar por loco, para escapar a las intenciones asesinas de su tío. Para comprobar si esta locura es simulada, le ponen en contacto con una joven bellísima, hermana suya de leche; pero la lleva con él a un pantano ganándola para sí y haciéndole prometer no traicionarle ni a él ni las relaciones de ambos. Después su madre intenta sondearle en una entrevista secreta y él apuñala al espía escondido. Finalmente, Amleto es enviado por el rey a Inglaterra; sus dos acompañantes deberán entregar al rey inglés una carta con instrucciones de matar a Amleto. Pero Amleto cambia el texto a escondidas, y de este modo son asesinados sus dos acompañantes. El oro que le es entregado como reparación por los asesinados lo mete en dos bastones huecos y cuando a su regreso le preguntan dónde se hallan sus acompañantes dice señalando a los bastones: aquí están. Durante una fiesta logra emborrachar al rey y a sus gentes quemándolos después dentro de la sala. Se convierte en rey y se casa más tarde con Hermtruda.

No se ha encontrado ninguna base histórica para la leyenda de Hamlet. La de Saxo parece resto de un canto heroico sobre la venganza de Amleto por la muerte de su padre, leyenda que es mencionada también en la *Lausavisa* (1010/1020) del islandés

Snaebjörn y en los *Edda*. Su origen ha sido muy discutido y se ha visto, por un lado, como un plagio de la leyenda de Bruto (\*Lucrecia) y, por otro, como la heroización de un mito germánico del dios que muere y resucita. Los nombres de los personajes se refieren por ello a personas y significados mitológicos (Aml-Oðr = dios Oðr) o han sido interpretados como traducciones de nombres latinos (Amlóði = Bruto = el tonto, el simple). La tesis del mito colocaría la boda del dios con la diosa de la tierra y de la maternidad en el centro de la acción; el motivo de la relación del héroe con la joven sin nombre, en Saxo una hermana de leche, parece tener su origen, según la versión finlandesa, en el incesto que narra la leyenda de Kullervo del *Kalevala*. La teoría de su procedencia de la leyenda romana colocaría la venganza del padre en el centro. Esta tesis tiene mucho atractivo: también Bruto se hace el loco, para huir de la persecución de su tío Tarquinio el Soberbio, que había ya matado a su padre. En lugar del viaje a Inglaterra la leyenda clásica contiene un viaje de Bruto y de los dos hijos de Tarquinio a Delfos ordenado por éste. Allí Bruto entrega como ofrenda su bastón que está interiormente fundido en oro —como símbolo del verdadero ser de Bruto—. Como el oráculo de Delfos no tenía ningún significado para el norte germánico, el viaje sería interpretado como uno de los atentados del tío contra el sobrino, dando nuevo fundamento al motivo del bastón relleno de oro. La infiel madre de Bruto, participante en la muerte del esposo, no se halla en la leyenda romana, pero parece haber sido un traslado de los rasgos de Tulia, la esposa de Tarquinio: Tulia asesinó a su esposo, el hermano de Tarquinio,

y Tarquinio mató a su vez a su esposa, hermana de Tulia; ambos uxoricidas se unieron después en matrimonio. Como Tarquinio era tío de Bruto se confundió al padre asesinado de Bruto con el también asesinado hermano de Tarquinio, identificando a la uxoricida, Tulia, con la madre de Bruto, cuyo nombre de Tarquinia podría también inducir a tenerla por esposa de Tarquinio.

En Saxo se basa el cuento hamletiano *Danske riimkrønike efter Gotfrid af Ghemens* (1495), y en 1575 se publicó una traducción danesa casi exacta del texto latino de Saxo hecha por Wedel; en esta última se basa a su vez la *Amlóðasaga Hardvendlissonar*. Una versión independiente de la de Saxo parece haberse conservado en la *Ambales-ædr Amlóðasaga* islandesa, que fue recogida después de la Reforma. Ofrece una justificación más detallada para la locura fingida del héroe Ambales, que más tarde recibe el nombre de Amlóði; su padre es muerto durante un ataque enemigo, y los dos hijos son conducidos ante el cadáver: el hermano Sigurdur demuestra su dolor y también es muerto, mientras que Ambales se hace el loco y por ello es respetado. De modo parecido fue muerto el hermano de Bruto, en cambio no lo fue Bruto por comportarse como un loco.

Probablemente la difusión del argumento en Inglaterra se deberá más a las muy leídas *Histoires tragiques* de Belleforest (1559-1583) que a la transmisión oral de los comediantes ingleses procedentes de Dinamarca. La localización en el castillo de Kronborg, que fue terminado en 1585, nos proporciona un punto de apoyo para calcular la época de la aparición de la primera dramatización del argumento hamletiano, representada ya en 1589 y atribuida a Th. Kyd. El drama se ha perdido, pero la acción principal del drama alemán *Der bestrafte Brudermord* (1710) parece acercarse más a él que a las dos versiones de Shakespeare (1603 y 1604). Con el montaje del drama, que pudo tomar de Saxo las escenas de Ofelia y Polonio, la entrevista con la madre y el asesinato de Polonio en líneas generales, parece haber hecho ya Kyd lo más importante. El compromiso de venganza exigido a Hamlet a su regreso de Wittenberg por el espíritu del padre, cuya función conminatoria se extiende a lo largo de toda la obra, y la invención de Laertes como figura de contraste, cuya exigencia de venganza por la muerte del padre y de la hermana se convierte

en arma eficaz en manos del rey, probablemente son atribuibles a él. Hamlet muere en un duelo por la espada envenenada de Laertes, pero es cambiada y hiere después también al mismo Laertes, que confiesa estar encargado del asesinato; la reina bebe por equivocación el veneno destinado a Hamlet, y con sus últimas fuerzas mata Hamlet también al tío criminal; la muerte de los conspiradores en Kyd recuerda la destrucción de la escolta real en Saxo. La profundización de la figura y del argumento en Shakespeare, en el que la locura del héroe no es sólo la máscara de una argucia, sino el refugio de un alma sombría, dividida y paralizada, colocada entre el padre y la madre, que encuentra su expresión adecuada en un humor cínico-melancólico, presenta a la muerte como auténtica liberación de un conflicto imposible de resolver por medio de la acción. Para la imagen de la reina influiría ya seguramente en Kyd el caso contemporáneo de \*María Estuardo, que se había casado con Bothwell, el asesino de su esposo.

La primera adaptación escénica francesa del *Hamlet* de Shakespeare fue el drama de su admirador J.-F. Ducis (1769), que se basó en la traducción en prosa de La Place (1746). No sólo transformó el drama de Shakespeare en una normal tragedia francesa de estilo alejandrino, sino que además cambió completamente la acción y sentido de la obra. Las escenas que se desarrollan en Inglaterra y Noruega están suprimidas, no actúan Laertes ni Fortimbrás. Gertrudis hace de regente en nombre de su hijo, que está enfermo, pero no loco; todavía no se ha casado con Claudio. El espíritu del padre, que sólo es sentido por Hamlet en su interior, le ordena matar a su madre. Ésta se muestra arrepentida y hace propósito de sacrificar su vida para Hamlet. La debilidad de éste se siente afectada por el hecho de que Ofelia, de la que él está enamorado, es hija de Claudio, de modo que no se siente con fuerzas para matarlo. Ofelia, que en la obra de Ducis es algo más que mera heroína, incita a Hamlet para que actúe sin tenerla en cuenta a ella. La actuación se hace más fácil debido a que se descubre una conjuración de Claudio contra el acceso de Hamlet al trono: éste mata a Claudio, que a su vez había matado ya a la reina, quedando Hamlet con vida. Todavía en 1809 el *Hamlet* de Ducis fue adaptado con su colaboración para el actor Talma. El *Hamlet* bosquejado por Sten-



dhal en 1802, en el que la acción se traslada a Polonia, no difiere mucho del de Ducis. También aparece Ofelia como la hija de Claudio; Hamlet obtiene de su madre la confesión de culpabilidad y querría ayudarle a huir. Ofelia se propone mediar con su padre para hacer innecesarias la venganza de Hamlet. El rey, que en una aparición da su consentimiento al matrimonio de Hamlet con Ofelia, plantea a aquél la pregunta de si está dispuesto a poner en juego el amor de Ofelia por causa de la corona y de la venganza. Y ahí termina el esbozo de la obra, que probablemente hubiera terminado con la muerte del rey, el suicidio de Hamlet y la transformación de Polonia en república. La tradición francesa sobre Hamlet se halla determinada por la adaptación que en 1846 hicieron A. Dumas y el traductor P. Meurice: siguen faltando el viaje a Inglaterra y Fortimbrás; en la escena de la aparición, Hamlet renuncia a su amor por Ofelia y sigue con vida; al final se aparece el espíritu del padre anunciando a cada uno su destino. Algo más parecido al de Shakespeare quedó el texto de Dumas mediante los cambios introducidos por L. Cressonnois/Ch. Samson (1886), cuyo *Hamlet* fue escrito para que Sarah Bernard hiciera el papel de Ofelia. Todavía en el drama escrito por L.-A. Ménard (1886), al final, anuncia la aparición a cada uno su destino; pero es ya la primera obra dramática francesa en que Hamlet muere. No es de extrañar que la única ópera francesa del siglo XIX sobre este personaje siga con la imagen de un Hamlet conservador (M. Carré/J. Barbier, música de H. Thomas, 1868). En dicha ópera la pareja de amantes Ofelia-Hamlet ocupa el centro de la acción y se hace mucho uso de la locura de éste. Cuando, debido a su nostalgia por la muerte de aquélla, se dispone a dirigir contra sí mismo la espada con que había luchado contra Laertes, se aparece el espíritu de su padre ordenándole que mate al rey y que él siga viviendo; al final es proclamado rey.

Con el culto shakespeariano del Sturm und Drang, que se inflamó precisamente en la figura de Hamlet, se convirtió Hamlet, a partir del estreno alemán y con la adaptación suavizante de F. L. Schröder en 1776, en uno de los papeles más famosos de los escenarios alemanes, y después de la interpretación dada por Goethe a la tragedia —«una gran obra encomendada a un alma, que no tiene la talla»— se vio en la

figura el símbolo del hombre indeciso, de efecto autodestructor a causa de la duda. A la problemática e influjo de Hamlet pertenece la fantasmagoría romántica desarrollada en la obra *Nachtwachen von Bonaventura* (1804): dos actores que habían hecho, respectivamente, los papeles de Hamlet y Ofelia se vuelven a encontrar como vecinos de celda en un manicomio, iniciando entonces un intercambio epistolar. F. Freiligrath en su pasmoso poema *Hamlet* (1884) empleó el símbolo de Hamlet como representativo de la época, en Alemania, anterior a la Revolución que se dedicaba a especulaciones ideológicas y toda su acción se reducía a meras palabras. Para I. Turgeniev (*El Hamlet del distrito de Stšigrov*, cuento, 1852) era ya Hamlet una especie de tipo raro representativo de la pasividad, la melancolía y el apocamiento. Con carácter de símbolo en el sentido de la tradición alemana escribió J. Laforgue su historia de Hamlet (*Hamlet ou les suites de la piété filiale*, relato, 1886): Hamlet es aquí un intelectual del siglo XIX y no el hijo de Geruta (los nombres son los de Belleforest), sino de una gitana; su deber de venganza lo toma como un juego. Pretende liberarse de su melancolía y pasividad escapándose a París con una actriz de la compañía que, dirigida por Shakespeare, está actuando en Dinamarca. Pero su huida se ve interrumpida al pasar por la tumba de Ofelia, que ha muerto mientras leía sus libros; allí le sorprende Laertes, que lo mata. A finales de siglo, A. Holz y J. Schlaf utilizaron el símbolo hamletiano como el de un comediante fanfarrón, pero vago, *Papa Hamlet* (nov. c., 1889). H. de Régnier (*Feuillets retrouvés dans un exemplaire de Shakespeare*, poesía, 1906) se sentía asimismo como hermano de Hamlet en su melancolía. En *Amleto* (drama, 1923), de R. Bacchelli, Hamlet se convirtió en un tipo de la postguerra, sin ideales, que no puede creer en nada, por lo menos en lo que a acción se refiere, y para el cual el espíritu del padre es algo molesto. En vano le advierte Horacio de su responsabilidad. Para él lo más importante es no ser afectado por nada dentro de lo posible. G. Hauptmann (*Im Wirbel der Berufung*, novela, 1943) lo utilizó como prototipo del hombre imposibilitado para la acción a causa de su culpa secreta, y en H. E. Holthusen (*Ballade nach Shakespeare*, 1951) Hamlet se convirtió en el símbolo del trágico contraste de la existencia del hombre y de la mujer, en el que fracasa el amor.

Ya P. Bourget en su novela *André Co-nélis* (1887) lo traslada a ambientes modernos. E. St.-G. de Bouhéliér (*La célèbre histoire*, drama, 1928) pinta a un joven que cree cumplir con el deseo de su difunto padre atormentando a su madre y a su tío, sin comprender que lo que se le había encomendado era ser compasivo. En una versión similar de H. Bernstein (*Le Jour*, drama, 1933), el joven venga a su padre con la práctica de su propia integridad, que se afana en mantener en un mundo de compromisos. En la obra de M. Clavel (*La terrace de midi*, drama, 1949), el protagonista mata lo mejor que tiene, su conciencia, encarnada por un amigo, al que induce al suicidio. A. Döblin (*Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende*, novela, 1956) utiliza el personaje hamletiano en un licenciado de la Segunda Guerra Mundial, que investiga los crímenes de sus padres, y cuya situación es comparada con la del hombre europeo que se ha quedado sin patria; el héroe logra dominar el fantasma hamletiano y encuentra su camino en la vida. De modo parecido creó E. Rice en *Cue for Passion* (drama, 1960) un Hamlet moderno, que, al regresar de un viaje alrededor del mundo, encuentra a su madre casada de nuevo, e intenta aclarar como asesinato el accidente mortal de su padre. También él encuentra una salida de su mundo, mundo dominado por la madre.

El auténtico argumento hamletiano fue utilizado por dos obras que se dedicaron a buscar los modelos históricos del Hamlet shakespeariano: A. E. Brachvogel (*Hamlet*, novela, 1867) vio el original histórico de Hamlet en el conde de Essex (\*Isabel de Inglaterra), cuyo padre fue asesinado por su esposa y el amante de ésta, y proyectó la tragedia hamletiana en el destino histórico del conde de Essex; D. v. Liliencron (*Die siebente Todsünde*, nov. c., 1903) inventó un amigo de Shakespeare, cuya naturaleza hamletiana, sobre todo su pecado capital, la indolencia, fue dibujada por Shakespeare siguiendo su vida. K. Gutzkow (*Hamlet in Wittenberg*, drama, 1835) y G. Hauptmann (*Hamlet in Wittenberg*, drama, 1942) en cambio buscaron el secreto del príncipe danés en la historia de su juventud, en un amor insatisfecho y fracasado de la época estudiantil, que dio sello al futuro melancólico; Gutzkow hizo que Hamlet se reuniese en Wittenberg con \*Fausto. La novela rosa de L. B. Ch. Wyman (*Gertrude of Denmark*, 1924) fue escrita con

la intención de rehabilitar a la madre de Hamlet, y el drama de J. Sarment *Le Mariage de Hamlet* (1922) supera el conflicto clásico de este argumento casándole con Ofelia, pero como agitador social parece a manos de la multitud. También G. Britting (*Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hiess*, novela, 1932) suprimió el final trágico de Hamlet introducido por el drama inglés, pero llevando consecuentemente hasta el final su escepticismo y su resignación frente a la vida: el apartamento de Hamlet de todos los impulsos vitales positivos —se retira a un convento— le lleva a un total solipsismo, que sólo admite la comida, como instinto necesario para vivir.

Una ingeniosa ampliación del argumento es la del drama *Rosenkranz und Gildens-tern sind tot* (1967) del inglés T. Stoppard, que sigue el desarrollo de Shakespeare, pero desde el punto de vista de la acción de estos dos personajes de palacio; a éstos se les encomienda el animar a Hamlet para que haga el viaje a Inglaterra en compañía de ellos, que tienen la misión de entregar al rey de dicho país una carta en la que se ruega acabe con Hamlet, pero éste descubre la carta y sus portadores son víctimas de la misiva en cuestión.

F. Dettler, «Die Hamletsage» (*Zeitschrift für deutsches Altertum*, 36), 1892; J. Schick, «Die Entstehung des Hamlet» (*Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, 38), 1902; M. B. Evans, *Der bestrafte Brudermord, sein Verhältnis zu Shakespeares Hamlet*, 1910; F. R. Schröder, «Der Ursprung der Hamlet-Sage» (*Germ. Rom. Monatsschrift*, 26), 1938; H. Glaser, *Hamlet in der deutschen Literatur*, tesis, Erlangen, 1952; H. Ph. Bailey, *Hamlet in France. From Voltaire to Laforgue*, Ginebra, 1964; K. Wais, «Shakespeare und die neueren Erzähler. Von Bonaventura und Manzoni bis Laforgue und Joyce» (en *Shakespeare-seine Welt, unsere Welt*, editado por G. Müller-Schwefe), 1964.

**Haroldo.**— El último rey de los anglosajones, Haroldo (1022 a 1066), era un hijo del conde Godwine de Essex, que luchó contra la influencia normanda en Inglaterra. Haroldo consiguió numerosos partidarios y supo también eliminar a los enemigos casándose con la viuda del rey de Gales derrotado por él, de forma que, a la muerte de Eduardo el Confesor, fue elegido rey. Guillermo de Normandía le disputó el trono, argumentó que Haroldo le había prometido su apoyo en la sucesión al trono durante su estancia en Normandía. Haroldo fue derrotado y murió en la batalla de Hastings; se dice que su cadáver fue enterrado a orillas del mar.

En la historiografía de la época la imagen del rey oscila entre la del soberano perfecto, como lo presentan los testimonios anglosajones, y la del hombre incapaz y rastrero dominado por sus pasiones, según las fuentes normandas. La elaboración del argumento parte de dos motivos: el del juramento roto y el del matrimonio político, por el que Haroldo abandonó a su amante Edita Schwanenhals, es decir dos casos de infidelidad en un hombre calificado como amante de la verdad; la muerte prematura de Haroldo en defensa de su país pudo aparecer como el castigo merecido.

El primero que dio fecundidad literaria al argumento fue E. R. Bulwer (*Harold, the Last of the Saxon Kings*, 1848). Ofrece en su novela una amplia imagen de la vida y el carácter del rey, cuyo criterio, justo en un principio, se fue oscureciendo cada vez más por el orgullo y la superstición. El hombre entre dos mujeres abandona, incluso por consejo de ella, a la noble amada, con la que no puede casarse a causa de su parentesco próximo. Su camino lleno de ambición le lleva incluso a combatir a su propio hermano; durante el banquete de la victoria le llega la noticia de la invasión de Guillermo. Edita encuentra a Haroldo entre los cadáveres del campo de batalla y se une con él en la muerte. Mientras las baladas eligieron el motivo romántico de la amante sacrificada, que busca al muerto en el campo de batalla (H. Heine, *Das Schlachtfeld von Hastings*, 1851; J. Rodenberg, *König Haralds Totenfeier*, 1852; F. Vielé-Griffin, *Swanhilde*, 1898), el drama, en cambio, excepto el de M. Wesendonk (*Edith oder die Schlacht bei Hastings*, 1872), no convirtió en tema central el motivo de amor, sino el problema del juramento roto. A. Tennyson (1876) se ciñó estrechamente a los acontecimientos históricos y a la dirección dada a la acción por Bulwer: Haroldo es obligado a prestar juramento por Guillermo que le tiene prisionero, estando desde un principio decidido a no cumplir la promesa exigida. La infidelidad para con Edita aparece como una confirmación del sacrificio de fidelidad que Haroldo está obligado a ofrecer a su patria; se destruye a sí mismo con estos dos actos opuestos a su honradez innata y los purga con la muerte. E. v. Wildenbruch (1882) suprimió el personaje de Edita, porque era un obstáculo para su motivación del perjurio de Haroldo: Haroldo presta juramento a Guillermo, porque se ha enamorado de la hija de éste; una segunda

motivación según la cual Haroldo no había comprendido la importancia de la exigencia de Guillermo debilita la primera y contribuye a la falta de verosimilitud interna, de la que adolece el drama de Wildenbruch.

K. Schladebach, «Tennysons und Wildenbruchs Harolddramen» (*Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, 2), 1902.

**Hauser, Gaspar.**—El muchacho Gaspar Hauser se presentó, en el año 1828, en casa de un caballero de Nuremberg con una carta difícilmente inteligible según la cual se había criado desde 1812 lejos del mundo y ahora debía hacerse soldado como su padre. Los interrogatorios y los hábitos del muchacho llevaban a la conclusión de que había estado recluido durante mucho tiempo. Se hizo cargo de él Anselm Feuerbach, abogado de Ansbach, que lo fue confiando a los cuidados de diferentes hombres, que bien por afán de experimentar, bien por desconfianza y falta de inteligencia contribuyeron más a echarlo a perder que a educarlo. Tampoco el pupilaje del conde de Stanhope, que hizo a Hauser promesas que después no cumplió, sirvió para fortalecer su carácter. Resultó intelectualmente subdesarrollado, vanidoso y embustero, acabando finalmente empleado como escribiente. Después de que ya en 1829 había sido encontrado herido, según él por un desconocido, murió en 1833 apuñalado por un extraño que, según declaró Hauser, le había prometido dar noticias acerca de su origen.

Esta fábula, que se desarrolló ya en vida del protagonista, se basa fundamentalmente en la historia sacada de los interrogatorios acerca de una prisión prolongada en un recinto oscuro y de altura inferior a la de un hombre, pues Gaspar Hauser había aprendido a hablar muy tarde y a escribir sólo algunas palabras. Pronto se sacó de aquí la teoría de que Hauser era el príncipe heredero de Baden; por primera vez fue difundida oficialmente por el *Einige Beiträge zur Geschichte Kaspar Hausers* (1834) de J. H. Garnier, refugiado en Francia. Por otro lado, muchos coetáneos vieron en Hauser a un impostor. Incluso se pusieron en duda los intentos de asesinato, pues fueron considerados como mutilaciones voluntarias, nacidas de la desilusión producida por la pérdida de interés de la opinión pública hacia él.

El argumento es una variante del motivo del tonto y del exposito. Debido a la teoría principesca relacionada tan pronto con él

se aproxima también al motivo del príncipe encadenado, tal como lo hallamos en la historia del príncipe \*Segismundo de Polonia (Calderón, *La vida es sueño*). La figura adquirió así carácter simbólico, de forma que pudo ser utilizada también como etiqueta para destinos parecidos (A. Mehnert, *Ein indischer Kaspar Hauser*, 1893). En sus elementos narrativos primitivos —cartas misteriosas, intentos de asesinato sin aclarar, intervención de personalidades elevadas— la acción tiene rasgos de novela por entregas y muy apropiados para la policíaca, pero su núcleo humano y ejemplar y su interpretabilidad moral la convierten también en tema de interés moral, pedagógico y religioso. El carácter pasivo del héroe y la curva descendente de la acción hacen al argumento más apropiado para una adaptación épica que dramática; los dramas hauserianos son de una curiosa uniformidad, extrayendo generalmente las mismas escenas de la fábula y dando a los enemigos de Hauser los papeles principales. Resulta curiosa la nota racionalista y de revolución social introducida en el argumento por la teoría principescas, que no va dirigida solamente contra las dinastías, sino también contra la Iglesia, que originalmente nada tiene que ver con el argumento: Hauser aparece como víctima de instituciones poco populares y muy discutidas.

Las adaptaciones del argumento se iniciaron ya un año después de la muerte de Hauser con obras por entregas, en las que la descripción de las intrigas, secretos y crímenes era más importante que el destino de Hauser, que sólo superficialmente se relacionaba con ellas, tanto si se trataba de la corte de Baden (F. Seybold, 1834), como de la aventura amorosa de Napoleón con una condesa polaca (F. Hoffmann, 1834), como de las maquinaciones de un abad, que destruye a toda una familia por conseguir una propiedad (L. Scoper, *Kaspar Hauser oder die eingemauerte Nonne*, 1834). Lo que interesa es el origen y la historia previa de Hauser y de ningún modo sus cinco años y medio de vida pública. Su historia ha sido narrada también en forma de romance de ciego de alguna altura (Ph. H. Welcker, *Tönende Bilder*, 1835). Cuando la novela por entregas (L. Berndt, 1896) o la literatura juvenil (W. Herchenbach, 1884) se ocuparon verdaderamente de la vida de Hauser, la trágica muerte del muchacho inocente aparece en oposición a los simples

conceptos propios de estos géneros sobre el bien y el mal, el premio y el castigo.

También las primeras dramatizaciones acentuaron sobre todo el carácter sensacionalista del argumento; en París se presentaron dos adaptaciones diferentes en el término de pocos días (Dupenty/Fontan, *Le pauvre idiot ou le souterrain d'Heilberg*, 1838; Bourgeois/Anicet/Dennery, *Gaspard Hauser*, 1838); el interés de Francia por el argumento se basa en la teoría principesca que presenta a Hauser como hijo de Estefanía Beauharnais.

Sin embargo, la emoción que irradiaba el destino del expósito puso muy pronto de manifiesto el problema humano del argumento. El hegeliano y profesor de teología berlinés Ph. K. Marheineke inició ya en la novela epistolar publicada como anónima *Das Leben im Leichentuch* (1834), el tema religioso de la «pereza del corazón», que se convirtió después en el tema central de las obras hauserianas del siglo xx: dos mujeres luchan en pro y en contra de la eliminación política de Hauser; en vano su defensora se siente la encarnación de la conciencia del mundo, que le había asesinado ya mucho antes de que le alcanzase el puñal del asesino. K. Gutzkow (*Die Söhne Pestalozzis*, novela, 1870), en cambio, que vio en el argumento principalmente el problema pedagógico de la educación de un ser sin cultivar, dio al argumento necesariamente trágico un cambio optimista: el «pupilo de la nación» es incorporado a la vida ciudadana.

Al principio de la exaltación poética del tema se halla el poema de Verlaine *Gaspard Hauser chante* (1881), en el que el destino del rechazado por los hombres es resumido en casi tan pocas líneas como en el parecido *Kaspar-Hauser-Lied* de G. Trakl, que hace morir al solitario como un «nonnato». La predilección de la época simbólico-impresionista por las figuras solitarias, apartadas y esotéricas fomentó la difusión del argumento liberándolo de los rasgos criminalísticos de fondo. El drama de K. Martens (1903), que intentó dar mayor actividad al protagonista, llegó incluso hasta una configuración de realización satírica basada en el conocimiento adquirido por Hauser acerca del mundo egoísta que le rodeaba. Para la historia del argumento fue decisivo el éxito de la novela *Kaspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens* (1907/1908) de J. Wassermann, que acusa a aquellas personas

para las que Hauser es sólo un medio para llegar al fin y que se hallan indiferentes y sin recursos ante el fenómeno de la inocencia. El tema de la víctima inocente e incomprendida hizo de la figura de Hauser una figura de leyenda (E. Ebermayer, drama, 1926), acercándola incluso a la figura de Cristo (K. Mann, *Kaspar-Hauser-Legenden*, 1925; H. Lewandowski, *Tagebuch Kaspar Hausers*, 1928). Después de la novela de Wassermann se ha intentado, al lado de adaptaciones dentro de la línea de la novela por entregas (S. Hoehstetter, *Das Kind von Europa*, 1925), un enriquecimiento del argumento por medio de la biografía histórica (K. Hofer, 1925; E. Engel, 1931) o por la vía de la refracción de la figura y del problema en el espejo de la otra figura: así sucede en el drama de O. Aubry (*L'Orphelin de l'Europe*, 1929) en el destino de un joven que, de escéptico, se convierte en profesor de Hauser, o en el drama de W. E. Schäfer *Richter Feuerbach* (1931), en la lucha legal del defensor de Hauser. La novela de K. Röttger *Kaspar Hausers letzte Tage oder das kurze Leben eines ganz Armen* (1933) unió el fundamento histórico-documental del argumento con una temática religiosa acusadora, que continuó la línea de Marheineke-Wassermann.

O. Stern, *Kaspar Hauser in der Dichtung*, tesis, Frankfurt, 1925; H. Peitler/H. Ley, *Kaspar Hauser. Über 1000 bibliographische Nachweise*, 1927; O. Jungmann, *Kaspar Hauser, Stoff und Problem in ihrer literarischen Gestaltung*, tesis, Frankfurt, 1935.

**Héctor. Ver Aquiles, Andrómaca, Elena, Guerra de Troya.**

**Heinrich von Otterdingen.**—La figura del poeta medieval Heinrich von Otterdingen y la historia con ella relacionada del certamen lírico de Wartburg son sin duda de carácter legendario. Para ninguna de las dos se han podido encontrar fundamentos históricos; el mito de Otterdingen es una creación de los poetas y, casi más aún, de la filología germánica.

La fuente más antigua, común a todas las adaptaciones posteriores del argumento, es el poema altoalemán medio *Singerkriec uf Wartburc* (h. 1260). En su primera parte, la loa del príncipe, cuenta que Heinrich von Otterdingen había emplazado a vida o muerte a los poetas presentes en la corte

del landgrave Germán de Turingia a competir con su loa del duque de Austria. Los otros —Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Reinmar von Zweter, Biterolf y Schreiber— presentaron la alabanza del landgrave de Turingia. Otterdingen es vencido por una argucia de Walther, pero es salvado por la protección de la landgravina Sofía, recibiendo el encargo de traer como árbitro al maestro Klingsor de Hungría, cuyo arte había invocado. La segunda parte, unida sólo superficialmente a la primera, trata de una competición de enigmas entre Klingsor, ducho en artes mágicas, y el piadoso Wolfram, que no puede ser vencido ni por Klingsor, ni por el diabólico criado de éste, Nasion.

Muy poco después de ser escrito este poema, Heinrich von Otterdingen fue considerado como figura histórica: el minnesinger Hermann Damen le hizo un monumento literario, los maestros cantores le incluyeron entre los viejos maestros, y un añadido posterior del *König Laurin* pretendía atribuir este poema a Heinrich von Otterdingen. Pero lo que resultó decisivo fue la inclusión de Heinrich von Otterdingen en la historiografía de Turingia: la anónima *Vita Ludovici Landgravii* (h. 1280) y los biógrafos de Santa \*Isabel, basados también en una *Vita* latina de Dietrich von Apolda, mencionaban el certamen lírico en relación con la época de gobierno del antecesor, Germán, y Johannes Rothe encontró para su descripción de la vida de la santa (h. 1420) un entretreído de motivos de gran efecto: Klingsor, traído de Hungría como árbitro, profetiza el nacimiento en Eisenach de la princesa húngara y futura señora de Turingia. De este modo pudo establecerse la fecha del certamen lírico hacia el año 1206. Rothe amplió además la narración del certamen lírico convirtiendo a Heinrich von Otterdingen en ciudadano de Eisenach, y haciendo que el mago Klingsor y su discípulo Otterdingen acudiesen volando por los aires envueltos en su capa mágica desde Transilvania hasta Eisenach, consiguiendo Klingsor resolver la disputa que había vuelto a surgir de nuevo. Con esta versión fue transmitida la leyenda hasta finales del siglo XVIII.

El argumento tenía cuatro puntos de apoyo para su adaptación literaria: el motivo del certamen lírico, el papel conciliador de una personalidad femenina de elevada posición, el motivo del pacto con el demonio y,

finalmente, la problemática del destino de un poeta.

El problema del poeta relacionado con el marco medieval pudo convertirse en tema del Romanticismo. Novalis, en su novela fragmentaria publicada en 1802, elevó al héroe legendario, cuya maduración como poeta se pretendía demostrar, a símbolo de la literatura romántica, sin recoger nada más de la leyenda, conocida por él, que el colorido alemán antiguo, el origen de Heinrich von Ofterdingen de Eisenach y la relación con su sabio mentor Klingsor. Sin embargo, animada precisamente por Novalis, la naciente filología germánica se preocupó por la aclaración histórica de la figura. Se creía poder atribuir el papel tan llamativamente destacado de Heinrich en la lírica del certamen de Wartburg, a haber producido alguna obra literaria extraordinaria, y así A. W. Schlegel, 1812, y sus seguidores F. Schlegel y F. H. v. d. Hagen le atribuyeron el *Nibelungenlied*. A pesar de que esta tesis fue desmentida ya en 1820 por Lachmann, también Koberstein y Uhland continuaron creyendo en la existencia histórica de Heinrich von Ofterdingen, viendo en él —debido a su supuesta composición del *Laurin*—, hasta la segunda mitad del siglo XIX, a un representante de la épica popular nacional, y creyéndole oriundo tan pronto de Turingia, como de Estiria o de Suabia. El enriquecimiento del argumento durante el siglo XIX se ha debido más a la filología que a la literatura, si bien las versiones literarias han tratado de dar unidad a las contradictorias tesis de los filólogos, a veces hasta llegar a hinchar el argumento de manera increíble.

El elemento argumental del certamen de Wartburg, imitado totalmente de Novalis, fue reconquistado para la literatura por E. T. A. Hoffmann (*Der Kampf der Sänger*, nov. c., 1819), acentuando el pacto diabólico e introduciendo dos motivos importantes: la landgravina ha sido sustituida por una joven noble por cuyo favor compiten Heinrich von Ofterdingen y Wolfram, el tema del certamen no es la loa de príncipes, sino el amor, el demonio Nasias canta la magia de la montaña de Venus. Las dramatizaciones de Ch. Kuffner (*Die Minnesänger auf der Wartburg*, 1825) y F. de la Motte Fouqué (*Der Sängerkrieg auf der Wartburg*, 1828) fueron un fracaso: la satanización de Heinrich von Ofterdingen fue sustituida por una pálida idealización, y el motivo dra-

mático de la lucha de dos hombres por el favor de una mujer, sustituido otra vez por el papel mediador de la landgravina. En general el argumento tenía caracteres principalmente épicos como la repetición del certamen lírico, la amplitud en el espacio (Turingia-Transilvania) y en el tiempo (Heinrich von Ofterdingen dispone de un plazo de un año para su regreso a Turingia) y el desarrollo del personaje principal manifestado en él. Así pudo, por ejemplo, A. Bürck en su fragmento de novela (*Der Sängerkrieg auf Wartburg*, 1834) unir el viaje a Hungría con la liberación de Ricardo Corazón de León.

La dramatización no se logró hasta la unión, llevada a cabo por Ricardo Wagner, con el argumento de \*Tannhäuser (1843). También este paso se basaba en una previa labor filosófica, en una observación de Ludwig Bechstein (1835) y en un trabajo de C. T. Lucas (1838), que afirmaba la identidad de Heinrich von Ofterdingen con Tannhäuser. En este caso, empero, el apoyo en una tesis científica errónea fue el origen de una obra genial: desapareció la duplicidad de motivos antidramática, la caída en el pecado del héroe no se hallaba entre dos certámenes líricos, sino antes del primero y único, y en lugar de la repetición de la disputa está el viaje a Roma, el destierro y la penitencia. El motivo, importante también en Hoffmann y mencionado ya en la vieja fábula, del certamen lírico y de la lucha de potencias diabólicas y morales ocupa el centro de la obra, con la transformación de la landgravina en una virginal sobrina de Germán, que se inmola para la salvación del pecador, así se ganó otro motivo dramático más, y al ponerle el nombre de Isabel se había logrado establecer una relación de valor simbólico con un tercer ciclo argumental; y por añadidura el romántico paisaje de Eisenach servía para unir los tres argumentos.

La época posterior ha suprimido frecuentemente, de nuevo, la identificación de Tannhäuser con Heinrich von Ofterdingen (V. v. Scheffel, *Frau Aventure, Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit*, 1863; F. Lienhard, *Heinrich von Ofterdingen*, drama, 1903), e incluso ha colocado a ambas figuras una al lado de la otra en una misma obra (J. F. Humpf, *Der Tannhäuser*, drama, 1905; G. H. Schneideck, *Heinrich von Ofterdingen*, drama, 1904). Su papel como representante de la literatura popular y autor del *Nibelungenlied*, que tuvo ya en los

dramas de Grabbe, lo conservó hasta Lienhard, y su supuesta misión de bardo de los Staufer le ha relacionado en la literatura con todos los monarcas de los Staufer desde Barbarroja hasta Manfredo. Especialmente divertida es la variante del poema épico de Julius Wolff *Tannhäuser ein Minnesang* (1880). Wolff conservó la identificación de los personajes wagneriana, de Heinrich von Ofterdingen con Tannhäuser, uniéndolo en su adaptación todos los acontecimientos y personajes hasta entonces relacionados con Heinrich; la penitencia impuesta por el Papa al caballero pecador consiste en no permitirle declararse autor del *Nibelungenlied*, viéndose obligado a legarlo como anónimo a la posteridad.

P. Riesenfeld, *Heinrich von Ofterdingen in der deutschen Literatur*, 1912.

**Helena.**—Helena y su rapto por el príncipe troyano Paris, en el que es ayudado por Afrodita en agradecimiento por su juicio en el concurso de belleza de las diosas, son el punto de partida de los conflictos divinos y humanos de la *Iliada* de Homero, a pesar de que la acción en sí se mueve en torno a la cólera de Aquiles y la acción de Helena ha sido marginada. Acción heroica de Aquiles y novelística de Helena han sido fundidas por el poeta en una unidad, engranada principalmente por el personaje del noble Héctor, que en el primer caso es necesario como enemigo de igual condición y en el segundo como hermano oponente. Helena, que por su infidelidad a Menelao es la causa de la guerra de Troya, no es maldecida sin embargo ni por troyanos, ni por griegos; su belleza rinde incluso a los ancianos de Troya; pero ella se considera culpable de la gran matanza y se ve a sí misma como su propio sino trágico y el de los hombres.

Mientras que la *Odisea* nos comunica el destino futuro de Helena, su matrimonio después de la muerte de Paris con el hermano de éste, Deífobo, y el retorno a Esparta al lado de Menelao, los *Cantos ciprios* narran la causa del rapto, que en la *Iliada* aparece sólo mencionada. Para perdición de la humanidad se proyectan dos bodas, de las que nacen Helena y Aquiles: la unión de Zeus con la diosa Némesis y la de Peleo con Tetis. Némesis huye de Zeus transformada en oca, pero Zeus la alcanza transformado en cisne. La Helena nacida, según otras variantes, de la unión de Zeus con Leda, aparece aquí claramente como el su-

frimiento servidor de la venganza, que llega al mundo en forma de mujer. Raptada ya de niña por Teseo y Peritoo y liberada por sus hermanos, los Dioscuros, Helena recibe por esposo, entre sus numerosos pretendientes, a Menelao de Esparta. Entretanto se ha sometido al juicio de Paris el concurso de belleza entre las diosas Hera, Atenea y Afrodita suscitado en las bodas de Tetis, concediendo Paris el premio a Afrodita, por haberle ésta prometido la mujer más bella. Paris rompe las leyes de la hospitalidad y rapta —aquí se duplica el motivo del rapto— a la esposa de su huésped Menelao.

La ambivalencia de la figura de Helena —su infidelidad por un lado, su belleza triunfante, y que la disculpa, por otro— fue ya en la Antigüedad causa de un doble desarrollo.

Ya en la *Odisea* Helena tiene también rasgos alevosos. En el *Agamenón* de Esquilo el encanto diabólico de la Helena «rica en hombres» es considerado como una de las causas de todas las desgracias y su adulterio visto con cierto paralelismo al de su hermana Clitemestra. La *Reclamación de Helena* de Sófocles se ha perdido, lo mismo que su obra satírica *Crisis* sobre el juicio de Paris, pero la caracterización en esta última de Afrodita como placer de los sentidos podría muy bien estar destinada a Helena. Las *Troyanas* de Eurípides nos muestran a una seductora refinada, que sabe que logrará conquistar de nuevo a Menelao, que desea matarse después de la conquista de Troya. Los romanos vieron al personaje con aspecto muy negativo. Proporcio presentó a Helena como modelo de jóvenes ligeras, Marcial la contrastó con Penélope, Ovidio en sus *Heroidas* la dibujó como seductora, y Virgilio en su *Eneida* hizo que traicionase a los troyanos entregando al indefenso Deífobo a la venganza de Menelao; sólo por la intervención de Venus, Helena es salvada de la espada de Eneas. Las *Troyanas* de Séneca acentuaron aún más los rasgos existentes en Eurípides; Helena atrae a Polixena con falsas promesas al campo de los griegos para su inmolación. El griego Luciano inventó finalmente un nuevo episodio de rapto que transcurre después de la muerte de Helena en la isla de los bienaventurados.

Por otro lado la alabanza de la belleza de Helena provocó un ennoblecimiento de su carácter. Se conserva un discurso de loa del sofista Gorgias (s. V a. de C.), y el sira-

cusano Teócrito en un poema, que ha de ser considerado como canto de las jóvenes espartanas con ocasión de la boda de Helena, atribuyó a su belleza origen divino. En el ciclo troyano no se narra la reconciliación de Menelao y Helena tras la conquista de Troya. La *Odisea* nos muestra a los esposos como pareja, unida de nuevo, reinante en Esparta, lo mismo que la tragedia *Orestes* de Eurípides, en la que Helena es protegida por Apolo de las persecuciones de \*Orestes y de Electra. Se fue formando la leyenda de que la más hermosa de las mujeres se había unido después de su muerte con el héroe más grande, Aquiles, en la isla de Léucade en el Mar Negro. Los *Tà meth' Homerón* de Quinto de Ermirna (s. IV d. de C.) cargan a los dioses con la responsabilidad de la culpa de Helena e inventan una entrada de la Helena prisionera, totalmente cubierta, en el campamento de los griegos, que inmediatamente son arrebatados por su belleza y le conceden el perdón. Agamenón la salva de la espada de Menelao. En Dictis de Creta, Menelao y Ulises logran preservar a Helena de la venganza de los griegos, sobre todo de Ajax. Una innovación notable dentro de la estructura del argumento, es el motivo aparecido ya en Hesíodo de una «imagen falsa». Estesícoro (h. 600 a. de C.) parece haberla utilizado por primera vez para disculpa de Helena. Se cuenta que tras la composición de un poema que describía a Helena como esposa infiel se quedó ciego, no volviendo a recuperar la vista hasta después de una «palinodia» en la que Helena ni siquiera llega a poner los pies en Troya. Heródoto traslada a París y a Helena a Egipto; París es expulsado de sus tierras por el rey Proteo y Helena conservada para ser devuelta a Menelao, siendo entregada intacta a éste al finalizar la guerra. Comentaristas posteriores hicieron que el egipcio entregase a París una imagen falsa. Eurípides combinó en su tragedia *Helena* (412 a. de C.) los motivos de Estesícoro y Heródoto. Hera crea una imagen etérea, con la que París se dirige a Troya, mientras que Helena es llevada por Hermes a la isla de Paros junto a Proteo. Tras la muerte de Proteo, la fiel esposa se defiende de las solicitudes del hijo de éste y Helena y Menelao logran escapar a sus persecuciones por medio de una argucia; la imagen falsa, que había acompañado a Menelao desde Troya, desaparece en el momento en que los esposos se encuentran. En la descripción de los

acontecimientos de Troya hecha por Dión Crisóstomo (s. I d. de C.), basada en la autoridad de un sacerdote egipcio, y totalmente opuesta a la tradición, no se llega al rapto de Helena, ya que se casa con París con el consentimiento de su padre, quedándose en Egipto después del desembarco de París.

Para la Edad Media y su novela troyana, Helena significaba la tentación del pecado y se gustaba de ponerla como contraste de la virginal \*Casandra. En las historias legendarias sobre el mago Simón, un personaje gnóstico llamado Helena fue fundiéndose poco a poco con la Helena troyana (*Homilias Clementinas*). En la *Historia von D. Johann Fausten* (1587), que había recogido algunos rasgos de la leyenda del mago Simón, la compañera del que pacta con el diablo es definitivamente la Helena de la Antigüedad, cuya historia fue divulgada de nuevo por el Humanismo, como lo demuestran las dramatizaciones de J. Locher (*Spectaculum de iudicio Paridis*, 1502) y H. Sachs (*Comedi, das iudicium Paridis*, 1532). La descripción de la belleza de Helena se basa en la tradición medieval desarrollada en las novelas troyanas, y el motivo de la conjuración de Helena ante los estudiantes se halla prefijado en la conspiración del emperador \*Maximiliano I, de la que nos habla un poema de Hans Sachs (*Historia ein wunderbarlich Gesichte Kaiser Maximiliani löblicher Gedechnus von einem Nigromanten*, 1564). En los últimos años de su vida, Fausto recibe de Mefistófeles a Helena como concubina y, tras su muerte, éste desaparece junto con su hijo. El personaje incorporado de este modo al argumento de \*Fausto lo proyectó Goethe ya muy pronto en el palacio imperial; pero en 1800 decidió transformar la «caricatura» en una «tragedia seria»: acabando de regresar a Esparta desde Troya, Helena encuentra acogida en el castillo del caballero nórdico Fausto y la unión de ambos simboliza la unión de lo clásico con lo romántico. Lo mismo que en la Antigüedad, se atribuye a la belleza de Helena también la nobleza de corazón, y apenas recuerda ya ella misma su papel de «destructora de ciudades». El hijo recibe el nombre de Euforión en recuerdo del hijo alado de Aquiles y Helena.

La historia instructivo-moralizadora del juicio de París y el rapto de Helena, en la que las diosas hacen ya, como en la Antigüedad, el efecto de alegorías, se convirtió en el Renacimiento y el Barroco en la pará-



bola favorita utilizada en ballets, intermedios y óperas (V. Puccitelli, *Il ratto d'Elena*, 1634; R. Keiser, *Helena*, 1709; Gluck, *Paride ed Elena*, 1770; E.-N. Méhul, 1803). La opereta de Offenbach, *Die schöne Helena* (1864, texto de H. Meilhac/L. Halévy) puso a esta tradición argumental un cierto final irónico, al ser aquí conocido el rapto desde un principio como mandato de Venus y defenderse inútilmente contra él el anciano Menelao.

Un punto de partida para la literatura moderna fue el problema psicológico de la reconciliación de los esposos. P. Martello (*Elena casta*, h. 1700) siguió, en la acción y en los caracteres, a la *Helena* de Eurípides, pero introduciendo a la amante de la juventud de Paris, Enone, que se casa con el rey de Egipto. En una obra teatral anónima inglesa *The Siege of Troy* (1707), Helena pone fin a su vida suicidándose tras la muerte de Paris, mientras que en el drama de Th. Heywood *The Iron Age* (prin. s. XVII), continúa viviendo después de la muerte de Menelao reconciliado con ella, matándose para no tener que contemplar la destrucción de su belleza. Sir Lewis Morris en su *Epic of Hades* (poema, 1867-1877) se ciñe a una versión de Pausanias (*Hellados Periegesis*, s. II d. de C.): Helena huye de los rebeldes hijos de Menelao, pero la amiga junto a la que busca acogida, la hace ahorcar de un árbol como venganza por la muerte de su esposo caído en Troya. Ciñéndose también a variantes clásicas, el escritor Bulwer-Lytton (*Lost Tales of Miletus*, 1866) nos la muestra unida a Aquiles en el reino de los espíritus. H. v. Hofmannsthal (*Die ägyptische Helena*, drama, 1928) psicologizó el motivo mágico: Paris y Menelao no han sido engañados por una imagen falsa; una bondadosa princesa egipcia engaña a Menelao, que quiere castigar a Helena con la muerte, haciéndole creer en la inocencia de Helena. Sin embargo, Helena tiene el valor suficiente para confesar la verdad confiando en el amor de Menelao, que finalmente triunfa. E. Verhaeren (*Hélène de Sparte*, drama, 1912) nos muestra el esfuerzo inútil de los esposos por envejecer juntos en paz; la belleza de Helena seduce a su hermanastro Cástor para asesinar a Menelao, Electra, inflamada también de amor por Helena, mata a Cástor y Helena sólo puede huir de este amor que la persigue con ayuda de Zeus.

Su rehabilitación frente al pacifismo moderno la debe Helena a W. Hildesheimer

(*Das Opfer Helena*, drama, 1955). En esta obra sigue siendo, desde luego, la mujer coqueta y encantadora, que deja plantado a su marido y escapa de la aburrida vida que lleva a su lado al dejarse raptar por Paris. Pero mientras ella adivina las intenciones belicosas de Menelao, que utiliza como cebo a su mujer para animar a Paris a que la rapte y tener así un motivo de guerra, no se da cuenta en su enamoramiento de lo que Paris pretende; pues éste de pacifista no tiene más que la apariencia, ya que en Troya el rapto de mujeres y la guerra eran cosas normales. De esta forma, en contraste con versiones anteriores, aparece Helena como la única persona auténtica entre tantos desalmados.

Trasladado a lo simbólico, el argumento de Helena aparece de nuevo en A. Suarès, que intentó exponer en un gran diálogo lírico-dramático (*Hélène chez Archimède*, 1949) la imposibilidad de unir la belleza con el espíritu.

S. R. Nagel, «Helena in der Faustsage» (*Euphorion*, 9), 1902; E. Oswald, *The Legend of Fair Helen as Told by Homer, Goethe and Others*, London, 1905; K. Reinhardt, *Das Parisurteil*, 1938; M. Becker, *Helena, ihr Wesen und ihre Wandlungen im klassischen Altertum*, 1939; D. Brunnhofer, *Helena*, tesis, Zurich, 1941; K. Kerényi, *Die Geburt der Helena*, Zurich, 1945; A. Maniet, *Le personnage d'Hélène dans le théâtre européen*, tesis, Louvain, 1943/1944; K. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, 1962.

#### Helmbrecht. Ver Meier Helmbrecht.

**Heracles.**—Heracles, hijo de Zeus y de Alcmena (\*Anfitrion), es perseguido por la celosa esposa de Zeus, Hera, de forma que a pesar de sus poderes sobrenaturales se ve obligado a vivir en humillante dependencia sin poder disfrutar del premio a sus hazañas. Por orden de Euristeo de Micenas ha de soportar doce aventuras o trabajos, con los que libera a los hombres de plagas y monstruos, y prestar servicio de esclavo a la reina Ónfale. Mata a su esposa Mégara, hija de Creonte de Tebas, junto con sus hijos, en un arrebatado de locura; al pedir a Yole en matrimonio es engañado por el padre de ésta, Eurito; después de haberse casado con Deyanira derrota a Eurito y a sus hijos y se lleva prisionera a Yole. La celosa Deyanira le envía como filtro amoroso una túnica de sacrificios teñida con la sangre del centauro Neso muerto por Heracles. El veneno corroe el cuerpo del héroe y Deyanira se suicida; Heracles

se hace quemar en el monte Eta, siendo acogido entre los dioses y casándose con Hebe.

La historia del héroe favorito de la leyenda griega ha proporcionado a la literatura gran cantidad de motivos episódicos y ornamentales, pero no un argumento verdaderamente fecundo. Las aventuras resultaron poco rentables para una adaptación más ambiciosa por su característica de puros actos de fuerza y de valor. La Antigüedad incorporó los rasgos de tosca sensualidad del héroe a la comedia y utilizó como elemento de la tragedia el asesinato de la familia y la muerte del héroe. La filosofía griega transformó al heroico exterminador de plagas en un moralista: según Pródico, el joven héroe elige, en la encrucijada de su vida, en lugar del camino cómodo del placer, el estrecho sendero de la virtud.

El *Heracles furioso* de Eurípides nos muestra cómo el héroe, después de haber salvado a su mujer y a sus hijos de la amenaza de Lico, enloquece matando a los suyos; al despertar de su locura, Teseo le convence de que es más digno dominar una vida en apariencia insoportable, que despreciarla. En el *Hercules furens* de Séneca, siguiendo a Eurípides, Hércules conserva su vida por consideración a su padre. Sófocles trató en sus *Traquinianas* la tragedia de Deyanira más próxima a los sentimientos modernos, en la que ésta, impresionada por la falta de consideración del esposo infiel, intenta proteger su amor con un medio que acarrea la muerte de su esposo y la suya. Heracles, en la agonía, confía su hijo Hilo a Yole. Séneca utilizó también este drama para presentarnos en su *Hercules Oetaeus* a un héroe estoico; la ira de Deyanira por el esposo infiel es tan grande como la de Hércules por su esposa en apariencia asesina; al final, el héroe se aparece a su madre como dios. Ovidio narró en las *Metamorfosis* el episodio de Deyanira desde la lucha de Heracles por ésta hasta su muerte.

Las tragedias de Sófocles y Eurípides sobre Heracles tratan la figura de éste héroe suprahumano precisamente en lo que de humano y trágico tiene, a saber, sus dos matrimonios. Ambos muestran vencido por la suerte al invencible, pero dotado de una fortaleza de ánimo que le capacita para hacer frente a la desgracia. Esta característica, así como su papel de salvador y socorredor tratado en otras leyendas y dra-

mas (Eurípides, *Alceste*; Esquilo, *Prometeo desencadenado*; Sófocles, *Filoctetes*) y su virtuosidad en general, puesta de relieve por el relato de Pródico, dieron como resultado, en la baja Antigüedad, una imagen del héroe como modelo de filósofo estoico, según testimonio de los dramas de Séneca. Debido a este influjo estoico se introdujeron en dicho personaje elementos de autosuperación y autosacrificio, extraños y hasta contrarios al original. Por eso faltó muy poco para que el héroe de los forzados trabajos se convirtiera en un héroe cristiano.

Los patriarcas vieron en Hércules una imitación de Sansón. Este criterio y el parentesco interno de ambos personajes se hizo notar en la revitalización del argumento durante el Renacimiento y el Barroco. La fuerza de Hércules, su postura estoica y la virtud atribuida por Pródico estaban de acuerdo con los ideales de la época. La versión más antigua del argumento es probablemente la novela de E. de Villena *Los trabajos de Hércules* (1417), sobre las doce hazañas heroicas, basada en un poema épico antiguo; interpretaciones morales intentaron adaptar el mito pagano a los ideales cristianos. Le siguió el poema épico de G. Cinzio *Ercole* (1557). En los géneros dramático-musicales surgidos en el siglo xvi como las óperas, interludios, postludios, ballets y pantomimas se representaron con frecuencia episodios de la vida de Hércules, pero hasta finales del siglo xvii no encontramos óperas herculianas propiamente dichas. Su lucha con las amazonas fue adaptada por F. C. Bressand (*Hercules unter den Amazonen*, música de J. Ph. Krieger, 1694); su subida al Olimpo y el matrimonio con Hebe por C. F. Pollarolo (*Ercole in Cielo*, 1696), Ch. H. Postel (*Die Verbindung des grossen Hercules mit der schönen Hebe*, música de R. Keiser, 1699), Porpora (*Le nozze d'Ercole e d'Ebe*, 1744), Gluck (el mismo título, 1747) y S. Mercadante (*L'Apoteosi d'Ercole*, 1819); su amistad con Teseo y la salvación de su familia de Lico fueron utilizados por Breymann (*Il fido amico*, 1708); el amor de Hércules hacia Onfale por Telemann (*Omphale*, 1724); el final del héroe por J. A. Kobelius (*Der vergötterte Hercules*, 1729) y Händel en su oratorio (1744).

Sin apenas conexión con la tradición dramática de los antiguos trágicos empezó en tiempos del Humanismo un especial desarrollo del relato moral que trata de Hércules en la encrucijada de su vida (S. Brant,

drama, 1512; P. Bernhaupt, conocido por el sobrenombre de Schwenter, *Die Histori Herculis*, 1515; P. Metastasio, música de J. A. Hasse, ópera, 1760; Ch. M. Wieland, música de A. Schweitzer, *Die Wahl des Hercules*, opereta, 1773), que también fue utilizado en teatro para piezas cortas.

El drama hablado se cifó a las situaciones prefijadas por la tragedia antigua. J. de Rotrou (*Hercule mourant*, 1632) amplió la acción de Sófocles deformándola por medio de su rival más afortunado, el amante de Yole, Arcas, a quien, primero, Hércules condena a muerte, pero más tarde indulta regresando como dios para unirle con Yole. En La Tuillerie (*Hercule*, 1682), Filoctetes se hace cargo del papel de amante; para salvarle, Yole accede a casarse con Hércules. La entrega de la túnica de Neso se hace con el acuerdo de ambas mujeres, que esperan el retorno de Hércules junto a Deyanira. Todavía Marmontel (*Hercule mourant*, 1761) utilizó el argumento clásico para un libreto, mientras que el drama del escritor del Sturm und Drang, M. Klinger, *Der verbannte Göttersohn* (1786) se quedó incompleto.

En la época moderna el checo O. Fischer encarnó en Hércules al superhombre (drama, 1919), mientras F. Wedekind (drama 1917) representó la lucha interna entre el semidiós y el hombre. Como personaje mítico y en tiempos míticos figura Hércules en la ópera *Atlántida*, obra póstuma de M. de Falla y terminada por E. Halffter (1962); el libreto se basa en el poema del mismo título escrito por el español J. Verdaguer: Hércules llega hasta los límites del mundo occidental, donde erige las famosas columnas que llevan su nombre y cuya obra es continuada luego por \*Colón. El yugoslavo M. Matkrović (drama, 1958) nos muestra en lugar del héroe, a un hombre viejo, cuyo único deseo es no ser más que hombre. La desheroización caracteriza también la adaptación de Sófocles hecha por E. Pound (1956). F. Dürrenmatt, en su radiocomedia de crítica actual *Herkules und der Stall des Augias* (1954), transformó el tema en cómico, presentando los trabajos de Hércules como ensayos del héroe agobiado por los acreedores para sanear su hacienda.

Como personaje secundario aparece Hércules también en adaptaciones de los argumentos de \*Alceste y de \*Prometeo. Con frecuencia el nombre de Hércules se utilizó como símbolo del que realiza hazañas sobrehumanas, y sobre todo del autodomínio;

así por ejemplo en el poema de Schiller *Das Ideal und das Leben* (1795) y en la novela de F. Braun *Die Taten des Herakles* (1927).

F. Riedl, *Der Sophist Prodikos und die Wanderungen seines «Herakles am Scheidewege» durch die römische und deutsche Literatur*, Progr. Laibach, 1908; K. Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, 1920; W. Tisso, *Simson und Hercules in den Gestaltungen des Barock*, tesis, Greifswald, 1932; F. Stoessl, *Der Tod des Herakles. Arbeitsweise und Formen der antiken Sagedichtung*, Zurich, 1945; F. Brommer, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, 1953; W. H. Sokel, «Herakles» (en *Theater der Jahrhunderte, Herakles*), 1964.

**Hércules. Ver Heracles.**

**Herodes Antipas. Ver Juan el Bautista.**

**Herodes y Mariamna.**—El historiógrafo judío Josefo cuenta, en su *Bellum Judaicum* y más detalladamente en las *Antiquitates*, el matrimonio del tiránico rey Herodes de Judea (62-4 a. de C.). Herodes teme la enemistad de la familia de su mujer Mariamna y por ello manda matar al hermano de ésta, Aristóbulo, tras lo cual su esposa se retrae de él. Como su hermana Salomé acusa a Mariamna de adulterio y relaciones secretas con el romano Marco Antonio, cuando Herodes se ve obligado a acudir al campamento de Marco Antonio para su justificación, da a su cuñado José la orden de matar a la celosamente amada Mariamna, en caso de que él muriese. Mariamna se entera de esta orden y lo recibe con frialdad cuando regresa. Herodes sospecha una relación prohibida entre ella y José y manda ejecutar a éste. La situación inicial se repite cuando, tras la batalla de Actium, Herodes se ve obligado a acudir a ganar el favor de Octavio; a su regreso, Mariamna es acusada de haber intentado envenenar a Herodes, y éste manda matarla. El arrepentimiento y el dolor le llevan a la locura; y en los años siguientes mata con sus propias manos tanto a los hijos de su matrimonio con Mariamna, como a Antípatro, hijo de su primer matrimonio.

Cuando las traducciones de Josefo dieron a conocer el argumento en el siglo XVI, la figura de Herodes estaba ya prefijada por su utilización en las obras navideñas, de magia y en los misterios medievales. El rey, que fue el causante de la huida a Egipto de la Sagrada Familia y del infanticidio de Belén, actuaba en el teatro medieval como malvado, cuya hipocresía, cruel-

dad, ataques de ira y jactancia eran considerados como típicos, hasta el punto de que Shakespeare en su *Hamlet* utilizó la figura de Herodes para simbolizar la tiranía explosiva. Esta tradición continuó en las adaptaciones literarias de la matanza de los inocentes betlemitas durante el Renacimiento y el Barroco (X. Betulius, *Herodes sive innocentes*, drama, 1538; H. Ziegler, *Infanticidium*, drama, 1552; G. B. Martii, *Herodiade*, drama, 1594; G. Marino, *Strage degli innocenti*, poema épico, 1620; C. Barlaeus, *Rachel plorans infanticidium Herodis*, elegía, 1631; J. Bidermann, *Herodios sive innocentes Christo-Martyres*, poema épico, 1622; C. Ch. Dedekind, *Stern aus Jakob und Kindermörder*, drama, 1670; J. L. Faber, *Herodes der Kindermörder*, drama, 1675). Por primera vez D. Heinsius (*Herodes infanticida*, drama, 1621) y después de él A. Gryphius (*Dei vindicis impetus et Herodis interitus*, poema épico, 1635) y J. Klaj (*Herodes der Kindermörder*, drama, 1645) hacen actuar al espíritu de Mariamna profetizando el terrible final de Herodes, y de este modo se unió el episodio del infanticidio con el argumento de Mariamna, de mayor capacidad de desarrollo.

El argumento mostraba al tirano en el papel de esposo amante, y su carácter llegó a tener tal duplicidad, que los primeros adaptadores no fueron capaces de desenvolverse, haciendo que Mariamna se convirtiese más bien en la víctima de un salvaje. El primero en escribir un drama basado en Josefo fue Hans Sachs (*Der Wüterich König Herodes*, 1552), comenzando con la partida al encuentro de Octavio y acabando con la muerte de Antipatro y la de Herodes. Más importante fue la tragedia de celos de L. Dolce, montada según el modelo de Séneca (*Marianna*, 1560), que comienza con el regreso de Herodes de su visita a Octavio; la hermana, Salomé, tiene aquí el papel de intrigante, que se le adjudica a partir de ahora; Mariamna no ama a su esposo, desea vengarse por la orden de matarla. La tradición clasicista del argumento fue continuada en Francia por A. Hardy (*Mariamne*, drama, h. 1610), que trasladó el interés, de la perseguida, al perseguidor, convirtiendo a Herodes en un carácter «mixto». El drama de Tristan L'Hermite (*La Mariane*, 1636) profundizó aún más en esta problemática: Herodes actúa impulsado por una fuerza superior, que le obliga no sólo a martirizar a los que le rodean, sino incluso a sí mismo.

De Francia, el desarrollo del argumento pasó a Inglaterra, donde la *Tragedy of Mariam* de Elisabeth Cary (1613) presenta a Herodes principalmente como amante que condena la soberbia de Mariamna. W. Goldingham había escrito ya hacia 1567 una tragedia titulada *Herodes*, que sólo trataba de los últimos años de la vida del rey, y en la que el espíritu de Mariamna aparece reclamando venganza. W. Sampson/G. Markham (*True Tragedy of Herod and Antipater, with the Death of Faire Mariam*, 1622) dedicaron dos actos a la tragedia de Mariamna y los tres últimos a sus desavenencias con los hijos; el amor de Mariamna muere cuando se entera de la orden de matarla. F. Peck (*Herod the Great*, 1740) presentó sólo al Herodes arrepentido, a quien se le aparecen los espíritus de los asesinados. Ph. Massinger (*The Duke of Milan*, 1623) trasladó el argumento a Lodovico Sforza (1451-1508); el amor de los esposos es destruido por la orden de Herodes, y aunque en realidad Mariamna sólo simula el enfado, sin embargo llega a provocar de tal modo a Herodes, que éste la apuñala.

En España fue L. L. de Argensola (*La Alejandra*, 1585) quien trasladó la acción de Dolce a otros personajes. Más tarde Calderón (*El Tetrarca*, 1635) ofreció una dramatización muy libre del argumento, en la que por primera vez se hace resaltar claramente la importancia de la orden de muerte, aunque las coincidencias y requisitos del sino trágico reducen el efecto; el enamorado Octavio se convierte en el paladín de Mariamna; pretende salvarla, Herodes le sorprende y en la lucha Mariamna es alcanzada por el puñal de Herodes, que después se arroja al mar. En Calderón se basan el drama de G. A. Cicognini *Marina* (1670), la ópera de D. Lalli/T. Albinoni *La Mariane* (1724). Tirso de Molina (*La vida de Herodes*, 1636) desarrolló la historia amorosa de la pareja desde el principio, convirtiendo al hermano de Herodes en rival de éste y terminando con la matanza de Belén y la muerte de Herodes.

La tendencia surgida a mediados del siglo XVII de rehuir la bipolaridad del argumento en una situación triangular dando a Mariamna un amante más o menos platónico se presentó en España por primera vez en C. Lozano (*Herodes Ascalonita, y la hermosa Mariene*, drama, 1658); hizo que existiera un antiguo amor entre Mariamna y José, trasladando de este modo a Mariamna, que odia a Herodes, cierta parte

de culpa. De mayor efecto fue la introducción del noble príncipe parto Tiridates en la novela de La Calprenède *Cléopâtre* (1647-1649): el príncipe es rechazado por la fiel esposa Mariamna y acusado por la celosa Salomé. J. Ch. Hallmann (*Die beleidigte Liebe oder die grossmütige Mariamme*, drama, 1670), así como S. Pordage (*Herod and Mariamme*, drama, 1674), presentan también a Tiridates, que en la obra de Pordage muere en duelo con Herodes junto al cadáver de Mariamna. También en R. Boyle (*Herod the Great*, drama, 1694) los rivales se matan en duelo junto al cadáver de Mariamna; aquí el rival es el hijo de Herodes, Antípatro. El drama clasicista de E. Fenton *Mariamme* (1723) rehuyó en cambio la problemática del matrimonio con utilización excesiva de la intriga. La *Mariamme* de Voltaire (1724) se halla totalmente en la tradición de la situación triangular creada por La Calprenède, sólo que el parto Tiridates ha sido sustituido por el romano Varo, al lado del cual resulta pálido el Herodes vacilante entre la tiranía y el amor; Salomé se ha convertido en la rival de Mariamna, con lo que su intriga adquiere demasiado peso. En Voltaire se basan G. Gozzi (*Mariamme*, 1751), Ch. O. Frhr. v. Schönaich (*Mariamme und Herodes*, 1754) y G. A. Bianchi (*Mariamme*, 1761). El abate A. Nadal (*Mariamme*, drama, 1725) y Luigi Scevola (*Erode*, drama, 1815) nos ofrecieron también una Mariamna que sólo es fiel por obligación, cuando en la obra de este último Mariamna se halla unida con Soemus por un amor juvenil.

La concentración de la acción se ha intentado repetidamente en el siglo XIX. La *Fatime* de Lessing (esbozo, 1759) quiso resolver el problema probablemente en la proximidad espiritual con *Miss Sara Sampson*; para el plan de Grillparzer (1821/1822) parece haber sido decisiva la pasión de Herodes llevada hasta la locura por la frialdad de Mariamna. En el drama de F. Rückert ampliado hasta la imagen histórica romántica (*Herodes der Grosse*, 1844) no se consiguió la aclaración a pesar del amontonamiento de motivos ensayados con éxito. Piezas históricas románticas son también el drama de W. Wallers, *Mariamme* (1839), en el que la muerte de Mariamna resulta de una acción secundaria por la venganza de un parto, y *Herodes der Grosse* de R. Neumeister (1853), en el que Mariamna huye de Herodes a la soledad, mientras que éste es alcanzado por el rayo de

Dios, así como el *Herodes* del holandés D. M. Maaldrink (1885) que atribuye la catástrofe a la venganza de Antípatro contra Herodes por haber éste repudiado a su madre. En cambio F. Hebbel (1849) concentró el problema en la tragedia matrimonial: Mariamna, desilusionada en su amor por Herodes y ofendida en su dignidad humana por la orden de matarla, cree llegada la ocasión en el segundo viaje para que Herodes repare su injusticia; desilusionada una vez más, conduce a Herodes con su simulación hacia su papel de asesino. En el popular drama de St. Philips *Herod* (1900), en cambio, la orden de asesinato no tiene ninguna importancia, el amor de Mariamna se enfria por el asesinato de su hermano, y el rey que en su gran pasión depende de ella, se derrumba después de su muerte.

El ensayo hecho con frecuencia a lo largo del siglo XIX de hacer terminar la sangrienta tragedia de la desconfianza humana con la proclamación del amor cristiano, mencionando el milagro de Belén, con las figuras de los reyes o pastores (Rückert, Hebbel, Neumeister), tuvo importancia especial en la tragedia del danés K. Munk *Ein Idealist* (1928), en la que el amor de Mariamna no es ya más que tema secundario, pasando a primer plano el problema del hombre poderoso que desprecia a Dios y que al final es transformado por María y el Niño Jesús. El sueco P. Lagerkvist escribió una novela corta sobre *Mariamme* con ese título (1967): en ella trata de su encuentro con el brutal Herodes, sus intentos porque éste se hiciera más humano, el distanciamiento posterior de ambos, así como la muerte de Mariamna tras la matanza de los Inocentes.

M. Landau, «Die Dramen von Herodes und Mariamme» (*Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, NF, 8, 9), 1895-1896; H. H. Borchardt, «Der Bethlehemitische Kindermord und die Racheklage in der Literatur» (*Gottesminne*, 6), 1911-1912; E. Beckmann, «Die Motivierung des Konflikts in den bedeutenderen Herodes- und Mariammedramen» (*Die neueren Sprachen*, 23), 1916; W. E. Tomlinson, *Der Herodes-Charakter im englischen Drama*, 1934; M. J. Valency, *The Tragedies of Herod and Mariamme*, New York, 1940.

**Herodías.** Ver Juan el Bautista.

**Hero y Leandro.** — El pequeño poema épico *Hero y Leandro* de Museo (ss. V/VI d. de C.) narra la historia del joven Leandro de Abidos, que se enamora de la sacerdotisa de Afrodita en Sestos, consiguiendo su

amor, pero teniendo éste que permanecer secreto debido a que Hero ha sido destinada por sus padres a la virginidad. Para acudir a las citas, atraviesa por las noches a nado el Helesponto, alumbrándole la amada con una antorcha desde su torre, hasta que en una noche tormentosa se apaga la antorcha, Leandro llega muerto a la orilla, y Hero se lanza al mar desde su torre. Encontramos ya, no obstante, una mención de la fábula en las *Geórgicas* de Virgilio, y Ovidio acogió en sus *Heroidas* dos cartas de los amantes, en que, partiendo de la situación de que la tormenta impide las visitas de Leandro, éste expone a su amada su nostalgia, contestando Hero a sus lamentos y advirtiéndole que no intente acercarse a ella durante una tempestad.

Se conserva una tradición de la leyenda desde el siglo tercero antes de Cristo, cuando los dos faros, con que se señaló la corriente transversal haciendo posible la travesía del Helesponto, dieron a la fantasía el apoyo para la localización de la más bella y, literariamente, más fecunda de todas las leyendas de nadadores. La insuficiente motivación para la conservación en secreto del amor, no ha podido impedir, que la literatura se sintiese atraída continuamente por el encanto melancólico de esta historia de amor; Ovidio insinúa la oposición por parte de la familia de Leandro.

Las *Heroidas* de Ovidio dieron a conocer el argumento en la Edad Media. Las dos versiones medievales conservadas, un poema alto alemán medio de principios del siglo XIV y un poema alto neerlandés medio de Dirk Potter en *Der minnen loep* (1409), dieron forma épica a las cartas incluyéndolas en la acción. Mientras que en el poema alto alemán medio se le parte el corazón de pena a Hero a la vista del amado muerto, en Potter la amante, llamada aquí Adonis, se lanza al mar con el cadáver de Leandro en brazos, cadáver que ha hallado en la playa, final éste compartido por la obra holandesa con la canción popular *Es waren zwei Königskinder*, que sin duda en el período entre las dos versiones medievales de la leyenda recibió influencias de ésta y fue adaptada a ella. También en Hans Sachs (*Historia Die unglückhaft Lieb Leandri mit Fraw Ehron*, 1541) se nota la influencia de la canción popular, a pesar de que por lo demás es el primero en seguir a Museo, que se convirtió en la fuente decisiva para los poemas épicos renacentistas a partir de este momento.

La traducción y adaptación sentimental de Museo hecha por el español J. Boscán (*Leandro*, 1543) respeta la interrupción en las relaciones de los amantes introducida por Ovidio, mientras que la adaptación mucho más libre, adornada y ampliada de Ch. Marlowe y su continuador G. Chapman (*Hero and Leander*, 1598) ofrece una intensificación de las relaciones amorosas, terminando, al estilo de las *Metamorfosis* de Ovidio, con la transformación de los amantes en pájaros; el secreto de sus relaciones se justifica con la obligación de la sacerdotisa de permanecer virgen. La obra de Boscán fue parodiada por L. de Góngora y Argote (*Fábula de Leandro y Hero*, hacia 1600), la de Marlowe-Chapman por Th. Nash en *Lenten Stufe* (1599). Un poema épico en hexámetros latinos de K. Barth (*Leandris*, 1612) hace pasar a los amantes la primera noche dentro del templo. Frhr. v. Hohenberg, que intercaló el argumento como episodio en *Die unvergnügte Proserpina* (poema épico, 1661), motivó el impedimento del amor en una advertencia de Venus al padre de Hero, recomendándole que no la casase durante aquel año, por lo que el padre encerró a Hero en la torre; tampoco aquí se suicida Hero, sino que muere de pena.

A estas formas épicas siguieron romances más cortos y baladas. De dos romances españoles que siguen a Boscán uno habla de Leandro y el otro de Hero en la noche de la desgracia. En un poema de La Harpe es el celoso Neptuno el causante de la muerte de Leandro. D. Schiebeler aburguesó el tema: el padre de Hero, enterado de su pasión, encierra a ésta en la torre. Schiller (1801) acentúa el motivo que aparece ya en Barth y v. Hohenberg y también en una traducción libre de J. B. v. Alxinger (1785), según el cual Leandro se confía a la corriente tempestuosa para cumplir la palabra dada a su amada: llega hasta ella incluso después de muerto. Como causa del amor secreto Schiller recogió del argumento de \*Romeo y Julieta el motivo de la enemistad de los padres.

A partir del siglo XVII el argumento ha sido tratado también dramáticamente, primero en dramas desaparecidos de los españoles Mira de Amescua y Lope de Vega, a los que siguieron los franceses de De la Selve (*Les amours infortunées d'Héron*, 1663) y Gilbert (*Léandre et Héro*, 1667). Este argumento, que por sus fuertes valores ambientales encaja mejor en la ópera que en

el drama hablado, fue adaptado por primera vez a un libreto por C. Badovero (*Il Leandro*, 1679, música de A. Pistocchi), que lo recargó de tal modo con intrigas amorosas, que el acto heroico de Leandro y su muerte resultan secundarios. Existen otras óperas de Lefranc de Pompignan/Brassac (1750); A. Boito/Battesini (1879); F. Vetter/E. Frank (1884) y L. Schytte (1898); un melodrama de Florian (seg. mit. del s. XVIII) consta de un gran monólogo de Hero en lo alto de la torre y de su salto al encuentro de la muerte. El poema épico de Th. Hood (1827) muestra influencias románticas, colocando en primer plano el amor de una ondina por Leandro y su lamento por haber causado su muerte involuntariamente. Mientras que ni A. J. Brüssel (1822), que siguió la acción de Museo y Schiller, ni L. F. Ratisbonne (1859) lograron transformar en acción dramática el argumento épico-lírico, en cambio Grillparzer en su *Des Meeres und der Liebe Wellen* (1831) consiguió tanto el desarrollo de una acción contraria, como la intensificación de la acción: el sacerdote enemigo vigila la virginidad de Hero y apaga la antorcha, y en lugar de las escenas de amor repetidas tenemos la evolución de la joven Hero hasta convertirse en mujer amante. Por primera vez Leandro no acude aquí a una cita, sino que aparece por sorpresa en la torre después de haber sido rechazado la primera vez. Hero, lo mismo que en el poema alto alemán medio sufre la romántica muerte del corazón destruido. El drama de Grillparzer ofreció la base para el libreto de la ópera de G. Bialas *Hero und Leander* (1966), cuyos coros fueron compuestos siguiendo el texto de Museo.

M. H. Jellinek, *Die Sage von Hero und Leander in der Dichtung*, 1890; H. Kommerell, *Das Volkslied «Es waren zwei Königs Kinder»*, 1931; L. Malten, «Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Sagenforschung.», 3: *Hero und Leander*, (Rhein. Museum, NF, 393), 1950.

**Hiesel bávaro, El.**—La historia de Matías Klostermayer, llamado el Hiesel bávaro, un cazador furtivo que tras el cumplimiento de una condena no encontró el camino de reincorporación a la sociedad humana, convirtiéndose en el cabecilla de una banda de ladrones, hasta que tras prolongada persecución fue hecho prisionero finalmente y ejecutado en 1771, no ha sido tratado como otros fuera de ley —Robin Hood,

el \*Posadero del sol, Juan el desollador—por la literatura culta, salvo por el drama de F. Kaiser (1868), escrito según la narración de H. Schmid (en la revista *Die Gartenlaube*, 1865); en cambio la literatura popular del ámbito bávaro-austríaco ha tratado el argumento con gran profusión, tanto en novelas por entregas (con más de 20 adaptaciones épicas) como en el teatro y en canciones populares (cerca de 30 versiones de canciones populares).

La base de todas estas adaptaciones épicas y dramáticas fue la biografía anónima, aparecida en 1772 y elaborada en los documentos, *Leben und Ende des berühmten Anführers einer Wildschützenbande, Matthias Klostermayers oder des Bayerischen Hiesels*, en la que se apoyó ya el joven Tieck junto con su maestro Rambach para su biografía de bandidos (en *Thaten und Feinheiten renommirter Kraft- und Kniffgenies*, 1791), que atribuía el destino de Klostermayer principalmente a las pésimas condiciones de vida. Otras adaptaciones narrativas aparecieron en parecidas antologías de biografías de bandidos; a partir de 1830 existían libros populares en ediciones de feria, en 1871 fue recogida una versión en el *Neuer Pitaval* y finalmente la vida del cazador furtivo bávaro se convirtió, en 1910, en el tema de dos larguísima novelas por entregas, que hincharon la fábula a base de motivos procedentes de los libros populares y de otras biografías de bandidos, y con elementos estereotipados de las novelas por entregas como el rapto de mujeres, apariciones de fantasmas, hallazgos de tesoros, captación de herencias, espionaje y otros; en la versión procedente de H. Gronau interviene incluso María Antonieta, facilitando al acusado la huida a América. Tanto en las adaptaciones épicas como dramáticas, Hiesel figura como amigo del pueblo, que libera a los labradores de la plaga de la caza. Con el paso de cazador furtivo a bandido y asesino y con la renuncia definitiva a la sociedad humana exigida por sus compinches, la historia sentimental se convierte al mismo tiempo en historia ejemplar de advertencia. La canción popular unas veces alaba las ventajas de la vida del cazador furtivo, enumerando sus hazañas, y otras, como la balada, narra la visita de éste a una vaquera, un ataque de los cazadores, la derrota y burla de que son objeto, así como la despedida entre el cazador furtivo y la vaquera. La canción popular ha filtrado el

argumento sensacionalista orientándolo hacia el tipismo.

F. Moczygamba, *Matthias Klostermayer genannt der Bayrische Hiesel in der deutschen Dichtung*, tesis, Graz, 1938.

**Hijo Pródigo, El.**—La parábola, contada en el *Evangelio de San Lucas*, del Hijo Pródigo, que reclama de su padre su parte de la herencia, que recorre el mundo, dilapidando sus bienes, hasta que no tiene más solución que trabajar de porquero, y que, arrepintiéndose finalmente, regresa junto a su padre que le recibe con amor, intranquilizando al fiel primogénito que ha permanecido en la casa paterna, ha sido ya repetida en la literatura medieval, por ejemplo en el *\*Barlaam und Josaphat* de Rudolf von Ems, en *Der saelden hort* (ha. 1300) y en un poema dramático en francés medio, el *Cortois d'Arras*. Como ejemplo de la actitud contraria puede apreciarse esta parábola en el relato de Wernher des Gärtners sobre *Meier Helmbrecht* (1250/1280), el cual, en vez del amor misericordioso, se encuentra con el rechazo por parte del padre.

Pero la parábola no fructificó literariamente hasta que fue tratada por la catequesis moral y la sátira social de finales de la Edad Media (Th. Murner, *Schelmensunft*, 1512; el mismo, *Die Mühle von Schwindsheim*, 1515). El drama moderno en ciernes descubrió en sus motivos y personajes el parentesco con las comedias ejemplares de Plauto y Terencio y el joven protestantismo hizo del triunfo de la fe y la gracia sobre la justificación de las obras su doctrina principal. A la escena del retorno descrita en la narración bíblica vino a sumarse la exigencia y entrega de la parte de la herencia, que generalmente era motivada en las escenas de introducción. El desarrollo teatral de la vida de disipación debió verificarse ya en época muy temprana, pues ya una *Rappresentazione del figliuol prodigo* italiana en una versión anónima de principios del siglo xvi presenta las escenas de bebedores utilizadas continuamente, que en adaptaciones posteriores fueron ampliadas con las escenas correspondientes con ramerías. La obra escénica anónima deja ver claramente en la escena introductoria, con la disputa entre el joven bueno y el malo, su relación con la literatura pedagógica de la época, con los dramas académicos, los dramas infantiles y las comedias de estudiantes. Los adaptadores polémico-didácticos del argumento utiliza-

ron el motivo de los hermanos opuestos; presentaron al primogénito como contrapunto y, debido a esto, lo introdujeron en la acción ya desde un principio, mientras que los dramáticos, que concentraron la acción en el tema del pecador arrepentido y del perdón del padre, trataron el apaciguamiento del primogénito como un epílogo o incluso suprimieron totalmente este episodio.

Las muestras más antiguas de dramatización de la parábola son los informes que poseemos de la existencia de representaciones italianas y francesas de finales del siglo xv, y quizá pueda pensarse también en un nexo intermedio latino entre las escenificaciones italianas y las primeras dramatizaciones alemanas y holandesas. El drama latino de G. Macropedius *Asotus*, que aunque escrito en 1510 no fue publicado hasta 1537 y por lo tanto no tuvo ya influencia decisiva en el desarrollo del argumento, intentó someterlo a la ley de la unidad de lugar. Hizo que el Hijo llevase ya una vida disipada en la misma casa paterna y antes de recibir su parte de la herencia; su ausencia y su fracaso ocurren entre bastidores y son narrados al principio del quinto acto por el hijo mayor. Inmediatamente regresa *Asotus*. Las escenas de libertinaje tapan casi totalmente el sentido espiritual de la acción. Sin ninguna meta formal, exclusivamente por la tendencia protestante en contra de la justificación de obras fue escrita *De parabell vam verlorn Szohn* de B. Waldis (1527), que en dos actos refleja la rebeldía del Hijo, su permanencia en un burdel y su regreso, pero después, en un extraño apéndice, enfrenta al dueño del burdel, arrepentido por su conversión al nuevo credo, con el primogénito, que se mantiene en su criterio ascético de justificación de obras, como un escriba y un fariseo. La versión que tuvo probablemente mayor influencia fue la escrita por G. Gnaphaeus *Acolastus de filio prodigo* (1529), comedia humanística al estilo de Terencio, que comienza con un monólogo del padre preocupado, haciendo crecer la tensión de la acción hasta el derrumbamiento de *Acolastus* en el acto cuarto, terminando con el regreso en el acto quinto, y quedando suprimida la disputa con el primogénito. La refundición divulgadora en alemán del *Acolastus* de G. Binder (1530) añadió aún la reconciliación del primogénito, y por ello, en todas las versiones que se basan en Gnaphaeus, hace el mismo efec-



to de un añadido (A. Scharpfenecker, 1544; W. Schmeltzl, 1545). J. Ackermann (1536) introdujo a la madre que prefería al hijo menor, e igual N. Riesleben (1586) en una obra burguesa llena de personajes. Se destaca el drama de Hans Sachs (*Comedia... Der verlorne Sohn*, 1556) por su acentuación del significado espiritual, ciñéndose en general a Waldis, mientras que J. Wickram (1540) llevó la acción al desarrollo escénico, necesario para un espectáculo burgués, por medio de numerosos personajes sin ninguna relación interna con ésta. El católico H. Salat (1537), que mezcló elementos de Waldis y Gnaphaeus, hizo derivar la justificación de su Hijo Pródigo del arrepentimiento, la confesión y la penitencia ejemplares. Además, en los siglos XVI y XVII el argumento influyó temática y motivísticamente en los dramas académicos y de espejo de juventud y en las comedias estudiantiles.

La *Moralité de l'enfant prodigue*, escrita entre 1534 y 1540, y una versión holandesa que alterna la prosa narrativa con escenas dramáticas, muestran su afinidad con Gnaphaeus, pero lo mismo pueden apoyarse en una posible fuente original de éste. La tradición holandesa posterior muestra en general la influencia de Gnaphaeus (P. D. Hooft, *Den hedendaegsche verloren soon*, 1630; C. de Bie, *Den verlooren Soone Osias*, 1678). En Inglaterra apareció en 1540 una traducción de *Acolastus*, y las versiones inglesas del argumento en el siglo XVI (Anónimo, *Nice Wanton*, 1560; Anón., *Misogonus*, hacia 1560; G. Gascoigne, *The Glaspe of Government*, 1575; Th. Ingelend, *The Disobedient Child*, ha. 1570) conectaron con la tradición humanística del continente. Por el contrario, las adaptaciones italianas, como por ejemplo la de A. Pulci (princ. s. XVI) o la de G. Cecchi (prim. mit. s. XVI), que de todo el argumento sólo utilizan el regreso, mezclándolo con otros motivos de comedias, y el drama retórico de M. Moro (1585), estrechamente ceñido a la versión bíblica, se basan en una tradición nacional. También los autos sacramentales españoles con el título *El hijo pródigo* (Lope de Vega, 1604; J. de Valdivieso, 1622; M. Vidal y Salvador), así como la *Comedia pródiga* de L. de Miranda (1554), son independientes y en su concepción se hallan muy próximos a las adaptaciones alemanas del siglo XVII, en las que puede observarse la proliferación de personajes nuevos, generalmente cómicos, la evolución del lujo en las escenas de los banquetes (L. Hollonius,

1603; J. Nendorf, *Asotus*, 1608; M. Böhme, 1618), así como el predominio de la alegoría (N. Locke, 1619). Contiene también personajes alegóricos el drama de las compañías ambulantes de comediantes ingleses, publicado como obra segunda de las *Englische Komödien und Tragödien* (1620), notable por su fuerte acentuación dramática —la desesperación del hijo pródigo llega hasta el intento de suicidio—. En las dramatizaciones extremadamente tipificadoras de los jesuitas, el Pródigo encarna el alma pecadora y penitente en general (L. de la Cruz, *Comoedia de filio prodigo*, 1589; Anónimo, *Cosmophilus*, Linz, 1633; Anón., *Acharistus*, Hall, 1650; Du Cerceau, fin. s. XVII).

El teatro jesuítico llevó a cabo también el traslado del argumento al drama musical (Anón., *Il figlio Prodigio*, oratorio, Hall, 1711; Pamfili/C. Cesarini, oratorio, Hall, 1715). Esta tradición músico-dramática alcanza hasta las óperas de D.-F. Auber (1850) y P. Serrao (1868). En cambio el drama hablado no volvió a tratar el argumento hasta la segunda mitad del siglo XIX (J. Grau, *El hijo pródigo*, 1877). Tuvo un fructífero desarrollo posterior con *Le retour de l'enfant prodigue* de A. Gide (1909); aquí no se trata ya del derroche de la herencia paterna, sino de la separación del hogar paterno para conseguir la libertad interna. El hijo no encuentra la felicidad anhelada y regresa desilusionado y vencido al viejo orden, pero a su vez su hermano pequeño decide partir, para quizá no volver nunca más.

La utilización simbólica del Hijo Pródigo, citado frecuentemente, es muy corriente en la literatura, por ejemplo en el drama pseudoshakespeariano *The London Prodigal* (1605), en el que el pecador es devuelto al buen camino por la fidelidad de su esposa, o en *L'enfant prodigue* (1736) de Voltaire, que hizo que de los dos hijos diferentes fuese en realidad el mejor el calumniado como licenciado. La proximidad del argumento con el motivo de los hermanos enemigos tuvo como consecuencia que en numerosas adaptaciones de este motivo se reflejase también el argumento bíblico, como por ejemplo en los *Räuber* de Schiller y también en la relación madre-hijo del *Peer Gynt* de Ibsen.

H. Holstein, *Das Drama vom verlorenen Sohn*, Geestemünde, 1880; F. Spengler, *Der verlorene Sohn im Drama des XVI. Jahrhunderts*, 1888; A. Schweckendiek, *Bühnengeschichte des Verlorenen Sohnes in Deutschland*, 1930; K. Michel, *Das Wesen des Reformationsdramas, entwickelt am Stoff des verlorenen Sohnes*, tesis, Giessen,

1934; A. Dörner, «Der verlorene Sohn» (*Germanischromanische Monatsschrift*, 24), 1936; Th. C. van Stockum, «Das Jedermann-Motiv und das Motiv des Verlorenen Sohnes im niederländischen und im niederdeutschen Drama» (*Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N. R., Deel 21, N.º 7*), 1958.

**Hijos de Aimón, Los.**—La leyenda de los hijos de Aimón o de Reinaldo de Montalbán, como es llamada por el más importante de los cuatro hijos, pertenece a la gesta de Nanteuil del ciclo legendario de \*Carlomagno, pero tiene su origen en acontecimientos ocurridos durante el reinado del abuelo de Carlos, Carlos Martel; en el sur de Francia aparece aún en el siglo XVI Carlos Martel como personaje real. La leyenda es originaria de las Ardenas y nació probablemente hacia 1150; las versiones versificadas francesas más antiguas datan del siglo XIII. Aimón pertenece al linaje del Doon de Nanteuil que está enemistado con Carlos. Envía a sus cuatro hijos a la corte de Carlos, pero el mayor, Reinaldo, mata en una pelea a un sobrino del rey. Los cuatro hermanos huyen al castillo de Montesor, junto al río Maas, que es conquistado por Carlos. El padre no puede conceder asilo a sus hijos, ya que se halla comprometido por un juramento de vasallaje. En vista de esto los cuatro hermanos se ponen al servicio de Yon de Burdeos. Reinaldo se casa con la hermana de éste, Clarisa, y los hermanos construyen en las Ardenas el castillo de Montalbán. Presionado por Carlos, Yon traiciona a sus protegidos, pero su primo, el astuto Maugis, provisto de poderes mágicos, los libera. Son sitiados por hambre en Montalbán por negarse a entregar a Maugis y al caballo «Bayardo», mientras que Reinaldo deja generosamente en libertad a Carlos, que había caído en sus manos. Finalmente logran huir a Dortmund, reconciliándose con el emperador: Reinaldo es obligado a entregar a «Bayardo» y a emprender una peregrinación a Tierra Santa. A su regreso renuncia a la vida caballeresca y participa como obrero en la construcción de la catedral de Colonia. Unos compañeros de trabajo le matan por envidia y echan su cadáver al Rin; al ser hallado recibe sepultura y es venerado como santo en Dortmund.

La leyenda nos ofrece —aparte de su conexión secundaria con la leyenda carolingia— diferentes hechos. El núcleo lo forma la historia del vasallo rebelde y despreciado, que aquí tiene un rasgo especialmente tier-

no, ya que al principio se trata de unos niños perseguidos por su monarca cruel y siempre mal aconsejado. La leyenda, tan semejante, de los siete infantes de Lara, de la *Crónica* de Alfonso el Sabio, confirmó la teoría de un final trágico en su origen. La figura juglaresca del salvador Maugis y el final conciliador logrado por éste, son de fecha más reciente. La adaptación de la fábula a Reinaldo como único héroe permitió finalmente la conexión y mezcla con los mártires anglosajones Ewaldo y Reinwaldo, que eran venerados en Colonia y Dortmund. La base trágica más antigua, el tema del vasallo, con los repetidos conflictos de fidelidad entre el deber de la estirpe y el deber de vasallaje, entre la vinculación de la sangre y la del matrimonio, que tienen aún eco en la fidelidad al caballo, fue la que fijó el argumento; la historia aventurera y antiheroica del «bandido» Maugis, le aseguró también el interés de círculos menos exigentes, y finalmente la historia martirológica legendaria contribuyó a la gran popularidad del argumento y a su difusión, principalmente en Alemania. Los personajes de la acción, sobre todo Reinaldo, penetraron también, independientemente de la fábula específica de los cuatro hijos de Aimón, en la leyenda carolingia; la figura de Maugis ha sido tratada aparte en Francia en la leyenda de *Maugis d'Aigremont* y una «continuación genealógica» dio como resultado el destino del nieto de Reinaldo, Mabrian.

Mientras que tanto las versiones en verso alemanas de finales del siglo XV, como la tradición popular tan difundida (1604), así como las adaptaciones inglesas y escandinavas (*Mágus-saga*) siguieron la tradición francesa transmitida a través de versiones en neerlandés medio, Reinaldo de Montalbán ha tenido en España y Francia, lo mismo que la totalidad de la leyenda carolingia y la que se refiere a \*Roldán, una adaptación muy libre.

Ya las versiones francesas permitían ver una cierta rivalidad de los dos héroes más importantes del círculo carolingio, Roldán y Reinaldo; con frecuencia se impide que se batan en duelo o su resultado se declara igualado. En España este rasgo ha sido desarrollado con más fuerza debido a la transformación de la leyenda de Roldán. En el fragmento español de un poema de *Roncesvalles* (med. s. XII), Aimón busca en el campo de batalla a su hijo muerto, que se había reconciliado con Roldán; aquí

parece haberse conservado un final heroico del destino de Reinaldo en lugar del legendario. Es posible que los escritores renacentistas italianos Pulci, Boyardo y Ariosto, que en sus poemas épicos sobre Roldán hacen que Reinaldo busque a Roldán atacado de locura de amor y lleve a cabo acciones heroicas parecidas a las de aquél, conociesen esta relación y confrontación de los romances españoles. El poema épico *Rinaldo* de Tasso (1562) narra en esencia la historia de amor del joven Reinaldo y de Clarisa, así como su lucha contra las intrigas del linaje de Maguncia. Se ve con mayor claridad el tema del bandido en el drama de Lope de Vega, basado en la tradición española, *Las pobreza de Reinaldos* (h. 1604). Reinaldo y sus hermanos han sido proscritos y viven con pobreza en su castillo; Reinaldo lleva a cabo varias hazañas heroicas contra los sarracenos atacantes sin ser reconocido, haciéndose pasar por uno de los cobardes favoritos de Carlos, con las que finalmente logra que Carlos se avergüence de su desconfianza. La obra de Lope fue imitada en España por Matos Frago/Moreto (*El mejor par de los doce*) y en Italia por G. A. Cicognini (*L'onorata povertà di Rinaldo*), y el argumento de éste recogido por L. Raimondi (1680) y finalmente por C. Goldoni (1736). Goldoni inventó como nuevo motivo una historia de amor entre Reinaldo y la sarracena Armelinda. El drama de Lope se apoyaba para algunos rasgos en una continuación francesa del argumento perteneciente también al Renacimiento, *La conquête du très-puissant empire de Trébisonde* (1517), muy difundida en Italia (F. Tromba, 1518) y en España (a partir de 1533). Esta obra muestra a Reinaldo, a sus hermanos y a Maugis luchando contra Amor, Mercurio y Venus; Reinaldo libera a Maugis y se convierte finalmente en emperador de Trebisonda. La novela española, escrita siguiendo una fuente italiana, *Libro de Don Reinaldos* de L. Domínguez (1685) intenta finalmente combinar este imperio de Reinaldo con su martirio. En Italia ha encontrado trato especial también la figura del hermano más pequeño de Reinaldo, Ricardo (G. P. Civeri, *Ricciardetto innamorato*, 1595; N. Forteguerrí, *Il Ricciardetto*, 1738).

El enriquecimiento del argumento que continuó en la tradición popular y en la literatura juvenil, se terminó al parecer con la época del Renacimiento. La nueva versión de L. Tieck (1796) se ciñe estrechamente a lo po-

pular, con el significativo, pero escasamente importante cambio del final, en el que Reinaldo muere de piadoso ermitaño. J. A. Gleich dramatizó el argumento redescubierto al modo del gusto vienes por la obra de magia y caballeresca (1809).

L. Jordan, *Die Sage von den vier Haimonskindern*, 1905; A. Gasparetti, «Vicende italiane di una commedia spagnola: Rinaldo de Montalbano nelle commedie di Lope de Vega, G. A. Cicognini, Luca Raimondi e di Carlo Goldoni» (*Colombo*, 2), 1927; B. Rech, «Die Sage von Karls Jugend und den Haimonskindern» (*Historisches Jahrbuch*, 62-69), 1942-1949.

### Hilde. Ver Gudrun.

**Hildebrando y Hadubrando.** — El *Hildebrandslied* (manuscrito de hacia 850) primitivamente longobardo y refundido posteriormente al alto alemán antiguo, es la versión más antigua conservada de una leyenda que aparece con frecuencia en el ámbito indogermánico, pero que no se ha desarrollado fuera de éste. El viejo Hildebrando, que como caballero de la escolta de Teodorico de Verona compartió durante varias décadas el destino de éste en el destierro, regresó a su hogar y se encuentra en la frontera con su hijo que se le enfrenta con un ejército. Las provocaciones del hijo que no quiere creer que el anciano es el famoso padre que creía muerto, acaban en un duelo entre los dos.

El final trágico —el padre mata al hijo— desconocido, debido a conservarse sólo un fragmento, ha de ser reconstruido a base de las versiones paralelas no germánicas y de la tradición germánica más moderna. Las versiones no germánicas —el poema irlandés de *Cuchulinn* y *Conla* (ss. IX-X), la canción de *Rustam* y *Suhrab* añadida en el libro de los reyes del persa Firdusi (h. 1000) y la canción heroica medieval de la gran Rusia conservada en la Byline rusa, campesina, de *Ilya* y *Sokolnik*, todas más recientes que el *Hildebrandslied*, muestran muchos detalles comunes con éste, pero en ellas no es el padre el que regresa, sino el hijo. La diferente situación se basa en una historia previa incluida en una de las tres versiones no germánicas, según la cual el padre ha engendrado en tierras lejanas un hijo, dejándole una joya para poderle reconocer. Cuando el muchacho se pone en camino para buscar a su padre, su madre le prohíbe que diga su nombre para ocultar su vergüenza. En la tierra de su padre lleva a cabo asombrosas hazañas, desafiando fi-

nalmente también en duelo a su padre, a quien se niega a dar su nombre. El padre sospecha quién es, y pareciendo ser vencido al principio, acaba matando al hijo cuando aquel pretendía matarle a él. El moribundo se da a conocer al padre, o éste reconoce al hijo por la joya de que es portador. Con esta situación básica conservaron las tres versiones no germánicas el esquema de la acción de la leyenda indogermánica que también ha sido entendida como arquetipo próximo al mito.

Del mismo modo que en Irlanda, Persia y Rusia la historia del combate entre el padre y el hijo ha sido relacionada posteriormente con poemas épicos más largos, así también en el ámbito germánico los papeles de los combatientes han sido atribuidos al maestro de armas Hildebrando, perteneciente a la leyenda de Teodorico de Verona, y al hijo de éste. La vinculación con el regreso de Teodorico y sus caballeros de «ellende» exigía el cambio de los papeles del padre y el hijo llevado a cabo en parte en el *Hildebrandslied*: el padre extranjero es aquí el que pregunta. Ya que el hijo se ha convertido en legítimo desaparece el motivo de la negativa a darse a conocer. El combate es ahora consecuencia de la soberbia y desconfianza del hijo. La versión germánica consigue la máxima tensión trágica del argumento con la eliminación de todos los rasgos mágicos y el motivo de la joya; el conflicto es trasladado totalmente al interior del alma del padre, que plenamente consciente se ve obligado a matar a su hijo y exterminar con ello su propio linaje; la inclusión de la historia previa en el diálogo, y la escena única lograda de este modo, contribuyen a aumentar el efecto.

Mientras que la *Asmundarsaga Kappabana* nórdica (s. XIV) y el *Snjólskvoedi* de las Fároe conservan todavía la trágica muerte del hijo, ya la *Thidrekssaga* nórdica (h. 1250), que por lo demás conserva rasgos muy antiguos como la obstinada negativa a darse a conocer del hijo, Hadubrando, y el traidor ataque de éste al padre desarmado, tiene el final conciliador con el regreso al hogar junto a la esposa y la madre, que más tarde en el *Jüngere Hildebrandslied* (s. XIII, conservado en versiones del s. XVI) hace que el argumento aparezca como historia familiar conmovedora totalmente desheroizada. Los intentos de revitalizar el argumento en la Edad Moderna son de escasa importancia; sin embargo la

figura de Hildebrando pasó definitivamente a formar parte del argumento de Teodorico y también del de los \*Nibelungos.

H. de Boor, «Die nordische und die deutsche Hildebrandsage» (*Zeitschrift für deutsche Philologie*, 49 y 50), 1923 y 1924; G. Baesecke, «Die indogermanische Verwandtschaft des Hildebrandsliedes» (*Nachrichten v. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen Fachgr. 4. Neuere Philologie und Literaturgeschichte*, NF, 3, 5), 1940; J. de Vries, «Das Motiv des Vater-Sohn-Kampfes im Hildebrandslied» (*Germanisch-romanische Monatsschrift*, 34), 1953; A. van der Lee, *Zum literarischen Motiv der Vater-suche*, Amsterdam, 1957.

**Hildegarda.** Ver Carlomagno.

**Hipólito.** Ver Fedra.

**Hofer, Andreas.**—El destino del «posadero» Andreas Hofer (1767-1810) del valle de Passeier, que durante el levantamiento de Austria contra Napoleón en 1809 dirigió una guerra popular como comandante electo de los tirolese, consiguiendo expulsar a los franceses y bávaros de su tierra con sus dos victorias del monte Isel, prosiguiendo después la lucha, cuando, perdida la guerra por Austria, ésta se había comprometido en el tratado de Znaim a evacuar el Tirol, y viéndose finalmente obligado a rendirse ante la superioridad enemiga, siendo delatado por un criado, hecho prisionero y fusilado por los franceses en Mantua, fue cantado ya por patriotas contemporáneos. Pero los cantos dedicados a él y las primeras dramatizaciones del argumento, las tragedias de J. K. v. Wörndle (1817) y Ph. B. Mayr (1814), así como la ópera de A. Lortzing (1833) estuvieron prohibidas no sólo durante el poder napoleónico, sino también en la época siguiente; Hofer no fue considerado por el régimen de Metternich como combatiente nacionalista contra Napoleón, sino como exponente independiente de la voluntad popular, que había lesionado el poder del emperador.

Estos puntos de vista políticos en los comienzos del desarrollo del argumento muestran ya los rasgos especiales, que caracterizaban el motivo del rebelde y combatiente por la libertad y que condenaban al fracaso todos los intentos de interpretar el argumento dentro de la línea del de \*Tell. El final desgraciado no se debió solamente a la superioridad del enemigo, sino sobre todo a que la guerrilla de los tirolese era sólo una parte muy pequeña de una lucha en la que estaba implicada toda Europa, y en la que Hofer y sus se-

guidores intervinieron, sin tener una visión superior del conjunto de los hechos. Hofer deseaba por un lado actuar sólo para el Tirol y se veía obligado por otro lado a actuar para Austria y sus monarcas. Su postura respecto al emperador, que era una mezcla curiosa de lealtad infantil y soberbia, y que estaba turbada por la desilusión, hacía que Hofer actuase con poca libertad, cohibido y casi pasivamente. Su destino se decide fuera de su campo visual y de acción. Tampoco su postura frente a consejeros y compañeros de combate es siempre clara e independiente. B. Auerbach, K. Immermann, que escribió él mismo un drama hoferiano, y F. Hebbel comprobaron el carácter poco propio del argumento, la limitación de su héroe y la falta de efecto trágico que llevaba consigo. Dos dramas hoferianos de F. de la Motte Fouqué no llegaron a ser editados, y los planes de O. Ludwig quedaron sin realizar.

Ninguno de los cerca de 80 dramas hoferianos fue capaz de dar forma literaria ni efecto duradero al argumento. La interpretación vacila entre la idealización de Hofer como el combatiente por la libertad lleno de decisión y heroísmo (J. K. v. Wörndle; Lortzing; K. Domanig, 1896/1897) y los intentos más realistas, pero por ello menos convincentes desde el punto de vista dramático, que dudan de su misión y de su derecho (Ph. B. Mayr), o los vacilantes y pasivos (K. Immermann, *Ein Trauerspiel in Tirol*, 1826; E. v. Ferro/E. Moor, ópera, 1902), o los que presentan a un Hofer sacrificado por un conflicto dinástico (B. Auerbach, *Andre Hofer*, 1850) o equivocado en su terquedad y pagando arrepentido su culpa (F. Krane-witter, 1902). Interesante resulta la solución de K. Schönherr (*Der Judas von Tirol*, 1927), haciendo que Hofer no aparezca en escena pero mostrando su poder de irradiación en el efecto de su prisión sobre los campesinos y en la mezquindad del traidor, que se ve impulsado al papel de Judas a causa de las injusticias sociales. G. Fraser (*Prozess in Mantua*, 1955) colocó en el centro de la acción al defensor oficial de Hofer, siguiendo el mismo criterio. Lo mismo que la obra de Schönherr, también otras adaptaciones, como piezas populares y patrióticas, encontraron continuamente buena acogida (A. J. Lippl, *Das Erler Hofer-Spiel*, 1927).

Tampoco las adaptaciones narrativas del argumento, que tienen la ventaja sobre el drama de poder describir el ambiente, el carácter del pueblo y el colorido de la

época, fueron demasiado importantes (F. Lentner, 1841). También aquí se lograba mayor efecto cuando los autores dedicaban su interés al traidor Raffl (H. Dreyer, *Die Kinder des Verräters*, 1862; P. Rosegger, *Der Judas von Tirol*, 1890). En una adaptación épica verdaderamente importante habría de conservarse el equilibrio de las fuerzas y la lucha de los tirolesees convertirse en una ruedecita en la gran batalla contra Napoleón y las ideas de la Revolución Francesa. En una adaptación concentrada exclusivamente en los acontecimientos tirolesees como la de E. H. Rainalter (*Der Sandwirt*, novela, 1935) queda bien patente el aislamiento de Hofer, que se halla ya separado como por un muro del resto de Austria y no está suficientemente informado de la marcha de los acontecimientos políticos y militares.

Donde mejor ha encajado el argumento hoferiano, con sus valores ambientales y sus acentos ingenuos y conmovedores, es en la balada popular y en la canción. En numerosos poemas han sido cantadas todas las etapas de la vida de Hofer, sus diferentes hazañas guerreras (J. v. Eichendorff, *Die Tiroler Nachtwache*, 1810), su actitud frente a sus seguidores, al emperador Francisco y a Napoleón (M. v. Schenkendorf, *Die Studenten*; W. Kuck, *Die Botschaft Napoleons*; K. v. Thaler, *Die Gnadenkette*, 1867), su muerte (Th. Körner, *Andreas Hofers Tod*, 1813; J. Mosen, *Andreas Hofer*, 1831) y su sepulcro (F. Treitschke, *Vor Hofers Standbild*, 1833; J. Erler, *Vor seinem Standbild*), y sobre todo en el «Zu Mantua in Banden...» de J. Mosen, donde esta lírica, discutida principalmente por autores austríacos, ha encontrado su culminación popular.

A. Dörner, *Andreas Hofer auf der Bühne*, 1912; W. Kosch, *Andreas Hofer im Leben und in der Dichtung*, 1916; E. Castle, «Andreas Hofer bei den neueren Tiroler Dramatikern» (*Oesterreichische Rundschau*, 1), 1934/1935.

**Holofernes.** Ver Judit.

**Hood, Robin.** Ver Robin Hood.

**Horacios y Curiacios.**—Livio y Plutarco cuentan que bajo el reinado de Tulio Hostilio se llegó a un acuerdo entre Roma y su rival Albalonga, según el cual la lucha por la hegemonía sería resuelta mediante el combate de tres guerreros por parte de cada una de las dos ciudades. En ambas partes la elección recayó sobre tres herma-

nos, los Horacios en Roma y los Curiacios en Albalonga. Dos de los Horacios cayeron en sendos combates, y el tercero aparentemente se dio a la fuga, ganando así la ventaja de poder vencer por separado a sus tres adversarios que, heridos, le perseguían. La hermana del Horacio, que era prometida de uno de los Curiacios, después del combate salió a su encuentro llorando; esto hirió hasta tal punto su orgullo de romano que la atravesó con la espada, incurriendo él así en un delito penado con la muerte. No obstante, mediante una apelación al pueblo se consiguió levantar el castigo a aquel hombre que tanto había hecho por Roma.

Esta leyenda, clara y tajante desde el punto de vista clásico, con su interna dialéctica —el honor romano contra el amor familiar— parece ofrecer argumento para un drama; y, en efecto, así la han utilizado desde el siglo XVII al XIX los autores de tendencias clásicas. Pero en cuanto se perdió el sentimiento barroco de fidelidad al Estado —que en el fondo no es propiamente romano—, el apasionado tratamiento del argumento degeneró en el mecanismo típico de las «tragedias de romanos». Se vio que la acción se desarrollaba con demasiada simplicidad, de modo que no daba lugar a interpretaciones y variaciones. Ampliaciones y cambios sólo eran posibles en motivos secundarios, pero el tema principal quedaba estereotipado y se reducía a una repetición de lo ya conocido.

El primer drama sobre los Horacios, escrito por Pedro Aretino (*L'Horatia*, 1546), agudizó más el conflicto: el Horacio mata a su hermana Clelia por llorar a sus otros hermanos; de este modo el honor del vencedor es herido no por llorar a un enemigo, sino a los propios hermanos. Frente a esta rigurosidad renacentista, la versión de Lope de Vega (*El honrado hermano*) es muestra de una complicación del argumento típicamente barroca, así como de la ligereza española para tratar temas determinados ya por una tradición. Hasta el tercero y último acto no tienen lugar el combate y la muerte de la hermana Julia, que ya antes de la lucha pretende hacer valer sus sentimientos en favor de los Curiacios y hasta intenta embotar la espada de su hermano. Hasta ese momento lo que tiene lugar es una intriga amorosa extraña a las fuentes históricas: Julia, disfrazada de hombre, advierte a la amante del Horacio que su matrimonio con él no será cosa grata,

y al final del segundo acto ambos enamorados aparecen unidos en feliz idilio. Lope comparte con P. Corneille (*Horace*, (1640), la variante que consiste en que el anciano padre de los Horacios pide al pueblo que absuelva al único hijo que le queda; Corneille, sin embargo, consigue una complejidad en la acción más adecuada al fin y contenido del argumento tradicional, gracias a la duplicación de las relaciones amorosas entre las partes contendientes: el mayor de los Horacios está casado con la hermana de los Curiacios, y su hermana Camila es prometida de uno de los Curiacios. Horacio, que a los lazos familiares había antepuesto los de la patria, puede con toda razón considerar como deshonoroso el llanto de su hermana, que no ha sido capaz de superar tales circunstancias. La justificación del personaje heroico-político emprendida por Corneille tiene su correspondencia cuando se da el adecuado espacio a la famosa escena en que el padre, enojado por la supuesta huida de su hijo, a la pregunta de qué iba a hacer ante tres adversarios juntos, responde lacónicamente: «¡Morir!». En cuanto a la defensa de su hijo ante el pueblo sólo se decide tras dirigirse grandes reproches contra sí mismo. La tragedia de Corneille, modelo de pieza clásica, ha tenido muchos adaptadores e imitadores. J. Wetter (*Horatier und Curiatier*, 1654) es autor de una adaptación libre al estilo del barroco, y W. Whitehead (*The Roman Father*, 1750) escribió una versión al estilo del clasicismo inglés del siglo XVIII, que tuvo mucho éxito. También sigue a Corneille el libreto de A. Salieris para la ópera *Les Horaces* (1786) de N.-F. Guillard.

La última ola del clasicismo alemán produjo dos obras dramáticas sobre el argumento, las de H. J. v. Collin (1811) y C. W. Marschner (1890), que son auténticos epígonos. Collin describe las desavenencias entre Roma y Albalonga y el combate de los tres hermanos como si fueran consecuencia de la ambición del dictador de Albalonga, que pretende perjudicar a la familia de los Curiacios y por eso busca con toda intención la tragedia de éstos. La hermana de los Horacios quiere seguir a su esposo en la muerte y se tira ante el carro triunfal del hermano, al que insulta luego no sólo con su comportamiento, sino además profiriendo maldiciones contra Roma, la de duro corazón. Al padre de los Curiacios, que al principio se presenta como acusador del Horacio superviviente y que es defendido

por su padre, se le nombra luego juez del caso: y acaba perdonándolo, porque, dice, también los muertos le han perdonado.

**Huon de Burdeos.**—La leyenda de Huon de Burdeos forma parte de las narraciones de las luchas de \*Carlomagno con sus vasallos. Sin embargo originalmente estaba ligada a un acontecimiento de la época de Carlos el Calvo: el hijo de éste fue herido mortalmente en un duelo en 864, huyendo el asesino fuera del país cuando hubo reconocido al hijo del rey; el personaje del proscrito fue identificado con el de Huon de Burdeos, que también se vio obligado a abandonar Francia después de un duelo. La leyenda, cuya versión más antigua data del siglo XIII, narra que, cuando se dirigían a la corte de Carlos, Huon y sus hermanos fueron atacados y aquél en propia defensa mató, sin saberlo, al hijo de Carlos. El rey permuta la pena de muerte impuesta al principio por una peregrinación a Bagdad, donde Huon deberá pedir los pelos de la barba y cuatro muelas del emir, matar durante un banquete a un sarraceno notable y besar tres veces a la hija del emir. Con ayuda del rey de los Elfos, Oberón, Huon consigue cumplir su misión, regresando con la hija del emir como esposa a la corte de Carlos.

La leyenda de Huon existió, como lo demuestra la *Chronique de France* (s. XIV) y un prólogo a *Loherainc* (s. XIV), originalmente sin relación con el motivo mágico de Oberón, pero fue sin embargo la conexión con éste lo que la convirtió en un argumento tentador. La figura del rey de los enanos, Alberico, enraizada en la tradición germánica es mencionada ya en la crónica de Hugo de Toul (s. XII), la encontramos en el *\*Nibelungenlied* como custodio del tesoro y, al convertirse con Huon en un personaje amable, bello y cristiano, llega a ser una de las figuras principales del argumento. En el manuscrito turinés, muy ampliado (1311), se encuentra una *Novela de Oberón* independiente como prólogo a la de *Huon*, en la que Oberón es introducido como hijo de César y del hada Morgana, a la que César ha conocido en la corte del rey \*Arturo. El mundo de las hadas de la leyenda arturiana y de los cuentos orientales distanciaron el argumento del mundo más duro de la leyenda carolingia. El gran efecto causado por la figura de Oberón puede comprobarse en el *Ortnit* alto alemán medio (h. 1230), perteneciente al ciclo le-

gendario longobardo, y en la novela francesa *Ysaïe le Triste* (1532), en la que se atribuyen a un hijo de \*Tristán e Isolda aventuras parecidas. La obra escénica basada en la novela *Jeu de Huon de Bordeaux* (s. XVI) no se ha conservado.

En Inglaterra se introdujo el argumento por una traducción del francés (1513) hecha por Lord Berners, 1525-1533; en 1593 los actores del Earl de Sussex representaron un *Huon de Bordeaux*. Pero la figura del rey de los Elfos se fue aislando de este argumento, como sucede en R. Greene en su drama *James IV* (1590), Spenser en su *Faerie Queene* (1590-1596), Shakespeare en *El sueño de una noche de verano* (1595) y Ben Jonson en la mascarada *Oberon the Fairy Prince* (1610); también se representó un drama sobre Oberón ante la reina Isabel en 1591. Spenser puso al lado de Oberón a la reina de las hadas Titania, cuyo enfado con el esposo forma uno de los tres grupos de acción del drama de Shakespeare. Oberón aparece también como imitación de Shakespeare en Drayton, Randolph y Herrick.

Ch. M. Wieland en su poema épico en verso *Oberon* (1780) vuelve a la leyenda primitiva, que conocía por un extracto de la *Bibliothèque des Romans* de Tressant (1778); la figura de Titania prueba la influencia del *Sueño de una noche de verano*, que había sido traducido por él. Renovó el argumento en su espíritu humano realzando la fidelidad, que se mantiene a toda prueba.

La versión de Wieland fue tentadora para los autores de ópera (J. G. K. Giesecke/P. Wranitzky, 1781; F. Schiller, boceto, 1787; F. Grillparzer, *Der Zauberwald*, fragmento, 1808) y alcanzó su efecto de mayor profundidad en la música de C. M. v. Weber (1826, libreto inglés de J. R. Planché, según la traducción inglesa del *Oberon* de W. Sotheby).

F. Lindner, *Über Beziehungen des Ortnit zu Huon de Bordeaux*, tesis, Rostock, 1872; J. C. Riedl, «Huon de Bordeaux in Geschichte und Dichtung» (Zs. f. vgl. Lit. gesch., NF, 3), 1890; F. Lindner, *Zur Geschichte der Oberonsage*, 1902.

**Hutten, Ulrich von.**—El caballero alemán, humanista y poeta laureado Ulrich von Hutten (1488-1523), que de joven se escapó del convento, estudiando en Colonia y Erfurt, y llevó desde entonces una vida errante por Italia y Alemania, se hizo famoso por su valentía, el amor a la verdad y el afán de libertad con que se expresaba en los libelos y en los escritos

polémicos, en defensa del Humanismo (2.ª parte de los *Dunkelmännerbriefe*), del fortalecimiento del emperador contra las pretensiones de los príncipes, de la Reforma y de los intereses alemanes frente al Papa. Cuando se derrumbó la empresa guerrera de su amigo Franz von Sickingen, huyó a Basilea, donde fue rechazado por Erasmo de Rotterdam, buscó luego la protección de Zwinglio, quien le concedió asilo en la isla Ufenau en el lago de Zurich, donde murió de sífilis.

El argumento no se presta a desarrollos líricos, épicos ni dramáticos. A pesar de eso existen numerosas adaptaciones dramáticas que valoran erróneamente la fuerza combativa del protagonista. Lo combativo no se halla aquí en la acción, sino en la palabra y los escritos; no puede por tanto hacerse visible en escena. La vida de Hutten puede servir como motivo marginal en los géneros literarios pragmáticos, pero difícilmente tendrá vida propia como argumento. En cambio puede convertirse en tema de los géneros mixtos lírico-épico y lírico-dramáticos debido a su gran contenido sentimental y a su valor simbólico y así ha sido exaltado como símbolo de los movimientos políticos liberadores.

Ya a poco de morir Hutten apareció una canción popular de Cunz Leffel en su alabanza. Después el tema se olvidó, hasta que fue cultivado de nuevo por J. G. Herder, que escribió un artículo entusiasta sobre él (1776) en *Deutscher Merkur* (modificado bajo el título *Denkmal Ulrichs von Hutten* en 1793 en la antología 5.ª de *Zerstreute Blätter*). Animadas por él aparecieron a finales del siglo XVIII varias biografías de Hutten en Suiza. Ch. J. Wagenseil se arriesgó a publicar sus obras, pero se vio obligado a suspender la publicación después del tomo I (1783) por falta de interés. Wagenseil fue también el primer autor moderno que escribió un poema dedicado a Hutten (1785).

Resultó decisivo para el arraigo del argumento en la literatura el movimiento de las Burschenschaften (asociaciones de estudiantes) y la persecución de la demagogia. La literatura política de la época anterior a la Revolución del 48 convirtió las citas latinas y alemanas de Hutten en lemas políticos, sobre todo después de la difusión de sus obras debido a la edición de E. J. H. Münch (1821-1825). Las adaptaciones literarias se iniciaron en 1817, año en que L. Wächter publicó un poema dirigido a la

juventud alemana al estilo de Hutten y en nombre de éste; en 1828 apareció el drama *Ulrich Hutten in Fulda* de Ch. E. K., conde de Benzell-Sternau, que más parece obra de aficionados, al que siguieron las dramatizaciones de R. v. Gottschall (1843), E. Hobein (1846), H. Köster (1846) e, incluso, una ópera de Th. A. Schröder y F. Schmezer (música de A. Fesca, 1849), que convirtió a Hutten definitivamente en encarnación de los ideales de las Burschenschaften. En los años treinta Lenau tenía el proyecto de hacer una epopeya en forma de trilogía: Hus-Savonarola-Hutten, proyecto que el suizo A. E. Frölich convirtió en realidad (1845) en estrofas nibelúngicas. Al lado de estos intentos de escasa importancia, la lírica alcanzó cierta altura. La postura básicamente belicosa en el espíritu de los escritos de Hutten, su ataque a la preponderancia de los príncipes y el ultramontanismo, el destino de los exiliados políticos, sirvieron de base a los poemas de G. Herwegh («Ufenau und St. Helena», en *Gedichte eines Lebendigen*, 1841), F. Freiligrath, E. Duller, Hoffmann von Fallersleben, D. F. Strauss, R. Prutz y otros. Como epígono de esta época puede considerarse la biografía de D. F. Strauss (1858).

Una de las obras más importantes fue la *Hutten letzte Tage* (1871) de G. F. Meyer, donde «se resume la vida anterior de Hutten dentro del marco de sus últimos días», suprimiendo de este modo lo difuso del argumento y haciéndolo desfilar de forma caleidoscópica a través de recuerdos y acontecimientos simbólicos desde la visión de la otra orilla.

En los años ochenta el argumento se convierte en objeto de literatura de aniversarios, festivales y espectáculos populares. Para los ideales de finales del siglo XIX y principios del XX, que ya no perseguían una revolución nacional, sino social, la figura de Hutten había perdido interés. En el debate originario con el drama de F. v. Lassalle *Franz von Sickingen* (1859), K. Marx afirmó que, como representantes de una clase en decadencia, ni Sickingen ni Hutten eran aptos ya para ser héroes de tragedia, considerando que Thomas \*Münzer hubiera sido más interesante para tal función. Sin embargo, la figura de Hutten gozaba de tanto prestigio que todavía en 1887 fue celebrado como modelo para el proletariado por el escritor socialista M. Wittich (*Ulrich von Hutten*, drama). De nuevo se cultivó algo en los años treinta de nuestro



siglo, debido a las corrientes políticas, así por ejemplo en repetidas adaptaciones de K. Eggers (drama, 1933; novela, 1934; *Ich hab's gewagt*, poema, 1937).

G. Voigt, *Ulrich von Hutten in der deutschen Literatur*, tesis, Leipzig, 1905; E. Korrodi, «Ulrich von Hutten in der deutschen Dichtung» (*Wissen und Leben*, 5), 1911/1912; A. Becker, *Hutten-Sikkingen im Zeitenwandel*, 1936.

# I

**Ifigenia.**—La *Iliada*, punto de partida de tantos argumentos literarios, desconoce extrañamente la figura de Ifigenia, la hija de Agamenón y Clitemestra, pero la historia de su inmolación y apoteosis fue transmitida en una especie de epopeya introductoria de la *Iliada*, en los *Cantos ciprios*, que sirvieron de modelo a los trágicos. Esquilo, cuyo drama *Ifigenia* no se conserva, menciona en su *Agamenón* la leyenda de Ifigenia en Aulide, y su *Orestíada* habla también del sacrificio de la hermana de Orestes. El drama de Eurípides *Ifigenia en Aulide* (405 a. d. C.), cuyo final se conserva sólo a través de una refundición, nos muestra al principio a Agamenón vacilante entre su deber patriótico —en realidad, sus ambiciones político-militares— y sus sentimientos de padre. El augur Calcas ha dado como causa de la calma del viento que impide la continuación del viaje de los griegos, un castigo de Artemis ofendida por Agamenón, siendo la única reparación posible la inmolación de Ifigenia. Por ello, Agamenón hace venir al campamento a su esposa y a su hija con el pretexto de casarla con \*Aquiles; un segundo mensajero, que debe impedir el viaje de las mujeres, llega demasiado tarde, pues ya habían llegado al campamento. Ignorantes de cuanto sucede, van descubriendo poco a poco las terribles intenciones de Agamenón. Clitemestra pide ayuda a Aquiles, pero Ifigenia, que al principio pide al padre que no la sacrifique, comprende que expondría a los suyos y a Aquiles, a quien está dispuesta a salvar, a la ira del ejército griego; por eso acepta la inmolación por la causa de los griegos, pidiendo también a su madre perdón al padre. Al final no tiene lugar como en Esquilo la inmolación

de Ifigenia, sino que es salvada por Artemis, que coloca una cierva en su lugar.

El rapto de Ifigenia era la premisa argumental necesaria para el drama *Ifigenia entre los Tauros*, escrito ya anteriormente por Eurípides hacia el 412, que unía con gran libertad la leyenda ifigénica con la historia de la curación de Orestes. De la fusión del culto a Artemis Taurópolis, a quien primitivamente se ofrecían sacrificios humanos, con el culto sangriento de una diosa táurica, Eurípides creó la fábula de la imagen de la Artemis de Táurica, cuya sacerdotisa es Ifigenia trasladada a Táurica, y cuya traslación a Grecia ha sido impuesta a Orestes por el oráculo de Delfos como expiación de la maldición del matricidio. En la figura de esta sacerdotisa, que Eurípides fue el primero en identificar, con Ifigenia, está todavía patente el carácter primitivamente divino de Ifigenia —en sus orígenes era una hipótesis de la Artemis demoníaca—. Ifigenia tiene que sacrificar en Táurica a todos los griegos que se acercan a aquellas tierras; cuando Orestes y su amigo Pílates llegan a Táurica y son hechos prisioneros por las gentes del rey Toante, quiere ayudar a huir a uno de los dos, para hacer llegar un mensaje a los suyos. El encargo a Pílates de este mensaje conduce a la escena del reconocimiento. Se pretende facilitar la fuga simulando una purificación de los extranjeros y de la imagen de la diosa en el mar, pero el plan fracasa; Toante quiere vengarse de los hermanos, pero Atenea le ordena que deje marchar a los griegos con la imagen para que Orestes erija en el Ática un templo a la efígie de la Artemis de Táurica, en el que Ifigenia sea sacerdotisa hasta el fin de sus días.

Los dramas de Eurípides sobre Ifigenia tienen por objeto la humanización de la creencia en los dioses: Ifigenia no es sacrificada, sino raptada por la diosa, para contribuir a que el culto bárbaro de los Tauros sea superado por el nuevo estilo griego de veneración de los dioses. Del mismo modo, la venganza de Orestes, que le convierte en matricida, forma parte de unas ideas de los dioses ya superadas: todavía en Esquilo, Orestes, que cometía el crimen por orden del dios, puede ser liberado por éste de las Euménides, en cambio en Eurípides siente que ha pecado contra un orden moral superior, y no puede liberarse de las pesadillas que le persiguen; sólo después de sus grandes hazañas logra tener la convicción de haber purgado suficientemente su culpa y consigue su salud espiritual. Para Eurípides es importante que la nueva imagen divina y humana sea caracterizada como producto específicamente griego. Así ambos argumentos, que a partir de Eurípides tuvieron desarrollos diferentes —el heroico de la Ifigenia en Aulide y el de expiación de la Ifigenia en Táurica—, tienen un núcleo religioso y humanitario común, que fructificó siempre en las épocas de aspiraciones humanitarias, creando nuevos problemas éticos, y llevando a nuevos intentos de solución.

Entre los posteriores dramas ifigénicos de la Antigüedad se ha destacado la Ifigenia táurica de Políido, que se ha perdido, por el retraso y exageración de la tensión de la escena de reconocimiento: cuando ya Ifigenia ha levantado el cuchillo de los sacrificios contra Orestes, la exclamación de éste de que le está reservada la misma suerte que a su hermana, es la que les lleva a reconocerse. Lo mismo que este drama, se han perdido también los de los romanos Nevio y Ennio. Ovidio trata el argumento en las *Metamorfosis* y en las *Epistulae ex Ponto*. Un tercer argumento ifigénico, Ifigenia en Delfos, es decir la reunión de los hermanos con Electra, que en la Antigüedad fue tratado por el romano Accio en las *Agamemnonidae* y por Licofrón en *Aletes*, sólo es conocido por las *Fábulas* de Higino; tiene escasa importancia para la historia del argumento y no fue revitalizado hasta el siglo XIX.

La primera adaptación libre de la *Ifigenia en Aulide* de Eurípides parece ser la de L. Dolce (1543/1547). Con J. de Rotrou (*Iphigénie en Aulide*, 1640) comienza la historia moderna del argumento heroico. Rotrou

conservó todavía el motivo de la enemistad y la reconciliación de los hermanos Agamenón y Menelao. La ingenua joven Ifigenia fue convertida en una heroína, que se halla dispuesta inmediatamente para la inmolación, de la que no es capaz de apartarla ni el amor de Aquiles; el acto de la inmolación aparece en escena. Las relaciones amorosas entre Aquiles e Ifigenia pasaron más tarde a primer plano con J. Racine (1674), que fue capaz de encontrar un final conciliador prescindiendo de los «*dea ex machina*»: cuando Aquiles empuña su espada ante el altar para sacrificar a la amada, se comprueba que el oráculo no se refería a la hija de Agamenón, sino a Erifila, que originalmente tenía el mismo nombre, pero tampoco ésta es sacrificada, sino que se suicida a causa de su amor no correspondido por Aquiles. Agamenón queda exento de toda culpa respecto de esta inmolación. Un drama escrito en contraposición al de Racine, de M. Leclerc/J. de Coras (1675), que sigue muy de cerca a Rotrou, no fue capaz de competir con la obra de Racine; fue traducido en 1732 por Gottsched para la escena alemana.

Papel especial tuvo el argumento en la ópera del siglo XVIII (H. Ch. Postel/R. Keiser, *Die wunderbar errettete Iphigenie*, 1699; D. Scarlatti, 1714); el libreto de A. Zeno fue utilizado frecuentemente con la música que le puso A. Caldara (1718) (G. Porta, 1738; N. Porpora; T. Traetta, 1758; N. Jommelli, 1773), y F. Algarotti utilizó el popular argumento en 1755 para un libreto modelo dentro de la reforma de la ópera proyectada por él. Fundió a Eurípides con Racine, eliminando la acción de Erifila; Ifigenia está dispuesta a aceptar la muerte, porque no cree poder sobrevivir a la vergüenza de regresar a Argos sin haberse casado con Aquiles; la diosa impide a Aquiles que defienda a la amada ante el altar, llevándose a Ifigenia. El libreto de Algarotti servía ya a las exigencias de Gluck en cuyo programa de reforma influyó el concepto de la Antigüedad de Winckelmann, que exigía una acción sencilla y dirigida hacia una meta y una «tranquila grandeza» de los caracteres. El libreto escrito por M. F. du Rollet bajo la dirección de Gluck, *Iphigénie en Aulide* (1774), era muy parecido al de Algarotti, al utilizar también las versiones de Eurípides y Racine, concentrándolas en tres actos; en el segundo acto, cuando ya se reúne el cortejo nupcial, se descubre el verdadero motivo de la presencia de Ifigenia en Aulide, en el tercero el ejército griego reclama el

cumplimiento de la exigencia divina, a la que Agamenón, que aquí es sólo padre amante, no es capaz de oponerse. La intervención de Diana para impedir el sacrificio no aparece hasta la adaptación de R. Wagner.

Las dramatizaciones del siglo XIX se hallan influidas tanto por la versión de Gluck como por el ideal humanitario defendido por Gluck y Goethe (C. Levezow, 1804; C. della Valle, 1818; F. Halm, 1862; A. v. Platen, fragmento). T. A. Burghardt (1865) llevó a tales extremos las exigencias hechas a Ifigenia, que su salvación por la diosa dependía de su aceptación voluntaria de la inmolación, mientras que U. R. Schmidt (1867) se cife a Racine, pero sin que la heroína acepte el sacrificio de su homónima, ya que ella camina voluntariamente hacia la inmolación. La nueva visión del argumento no logró abrirse paso hasta el enfoque iniciado por J. Burckhardt y F. Nietzsche con la acentuación de lo dionisiaco. Así G. Hauptmann vio en el sacrificio humano «la raíz sangrienta de la tragedia» y mostró, en la primera parte de su tetralogía *Atriden-Tetralogie, Iphigenie in Aulis* (1944), al hombre perseguido por poderes cónicos, a Agamenón vacilante entre la política y el amor paterno, a Clitemestra defendiendo a su hija, y a Ifianasa, que se entrega a las oscuras divinidades con gran entusiasmo, pero también como un pobre animalito sacrificado. Dentro de la misma nueva referencia al fondo mítico del argumento, H. Schwarz (1948) no destacó en la fábula la fatalidad sangrienta, sino la aceptación de la voluntad divina dentro del alma humana.

La primera adaptación algo libre de la *Ifigenia entre los Tauros* es el *Oreste* de G. Rucellai (1525). Una primera adaptación francesa de M. Leclerc y el Abate C. Boyer (*Oreste*, 1681) no llegó a ser editada, pero parece basarse en una acción amorosa, como la que se halla también en el fragmento de Racine, en el que un hijo de Toante ama a Ifigenia y el padre trata de impedir este amor. El verdadero desarrollo moderno del argumento empieza con el drama *Oreste et Pylade ou Iphigénie en Tauride* de La Grange Chancel (1697): aquí es el mismo Toante quien ama a la sacerdotisa. La acción avanza por medio de la intriga de una rival, que pretende eliminar a Ifigenia y por ello ayuda a los griegos a huir con la imagen de la diosa; Toante muere en su persecución. Se subraya el motivo de la

amistad entre Orestes y Pilades, al reclamar ambos en noble emulación el derecho de ser sacrificados por la sacerdotisa, que sólo puede salvar a uno de ellos.

Imitadores de La Grange Chancel son el alemán Ch. F. v. Derschau (1747) y el libreto de J. F. Duché de Vaucy para la ópera de H. Desmarests y A. Campra (*Iphigénie en Tauride*, 1704). Pero éste aporta una nueva situación, al enamorarse Toante de Electra, que acompaña a su hermano y a su amante Pilades, haciendo depender la salvación de los griegos del casamiento de Electra con él; como ocurría ya en La Grange Chancel la muerte de los griegos no se basa en la tradición del culto, sino en el miedo que siente Toante ante Orestes, a quien un oráculo ha señalado como su asesino. El episodio amoroso, del que prescindió ya el clasicista alemán J. E. Schlegel en su *Die Geschwister in Taurien* (1737), desapareció también en una de las dramatizaciones francesas más importantes, la de G. La Touche (1757). La escena del reconocimiento se retrasa hasta el cuarto acto y la escena final está acentuada dramáticamente: Ifigenia se opone abiertamente en el templo a la orden de inmolación de Toante poniendo a su hermano bajo la protección de las sacerdotisas; Pilades penetra en el templo con algunos griegos y mata a Toante. La honradez de la sacerdotisa al confesar a Toante la huida de uno de los que ha confiado a su custodia, nos hace pensar ya en Goethe. Frente a la obra de La Touche, el drama aparecido en el mismo año, de Vau-bertrand, a imitación de La Grange Chancel y que recoge el cortejo de Toante, de cuyo éxito el rey hace depender la vida de los extranjeros, supone un retroceso. La influencia de La Touche puede observarse también en la inspirada parodia de Ch.-S. Favart (*La Petite Iphigénie, Parodie de la Grande*, 1757) que se extendió más tarde a la *Iphigénie* de Gluck (*Les Rêveries renouvelées des Grecs, Parodie des deux Iphigénies*, 1779).

La Ifigenia táurica está representada en la ópera del siglo XVIII, además de por Desmarests y Campra, por D. Scarlatti (1713), G. Orlandini (1719), L. Vinci (1725), N. Jommelli (1751) y M. Carafa (1817). Después de su *Iphigénie en Aulide*, Gluck compuso también una *Iphigénie en Tauride* sobre un libreto de N. F. Guillard (1779), que adoptó la estructura de la acción de La Touche, acentuando el motivo de la amistad y realizando la escena final a imitación

de Polijido al hacerla culminar con la aparición de Diana. La ópera del mismo nombre de A. Ducongé Dubreuil/N. Piccini (1781), que también se basaba en La Touche y utilizaba con exceso el motivo de la amistad, no tuvo éxito.

En la evolución moderna del argumento marca un hito la *Iphigenie auf Tauris* (1787) de Goethe, en la que se da forma a la concepción griega de Winckelmann con mayor acierto que en la ópera de Gluck. La *Iphigenie* de Goethe no anula la de Eurípides, sino que la completa, ya que la humanización del concepto de la divinidad, por cuya salvación la misma Ifigenia pide en lo profundo de su alma a los dioses, se halla por ahora potenciada: también el bárbaro es un hombre, y por tanto Toante, si se le juzga con la autenticidad debida a un hombre, ha de ser también humano, y dejará marchar a los hermanos. No es éste el primer caso en que Ifigenia se niega a llevar a cabo el sacrificio, sino que ha suprimido ya esta costumbre, que Toante en su furia amenaza con volver a introducir. Un hombre agobiado por los remordimientos de conciencia no puede curarse con el robo de una imagen, sino purificándose, confesando y admitiendo un concepto más humano de la divinidad: el oráculo no ordenó que recogiese a la hermana de Apolo, sino a la propia hermana de Orestes. Ifigenia no se ve obligada a terminar su vida como sacerdotisa, sino que disfrutará del ansiado retorno a la casa paterna. Las imitaciones de Goethe tuvieron poca importancia, como sucede con la del francés J. Moréas (1903), refundición libre de Eurípides. En cambio la función de Ifigenia en la ópera de E. Křenek *Das Leben des Orest* (1929) y el drama del turco Selâhattin Batu (*Iphigenia Tauris'te*, 1942), que lo utilizó para exponer el nuevo ideal del matrimonio para su pueblo, son testimonios de la permanencia de la calidad humana del argumento: Ifigenia, que en principio ha rechazado la solicitud de Toante, para no tener que convertirse en una esposa más, desea sacrificarse y salvar con ello las vidas de Orestes y su amigo. Pero Toante no acepta el sacrificio, desea amor, por ello pone en libertad a los griegos perdonándolos; de este perdón brota el amor verdadero de Ifigenia.

El proyecto que Goethe concibió en Italia de una *Iphigenie in Delphi* (1786), aunque no llegó a realizarlo, puso nuevamente de actualidad el tercer complejo argumental de

Ifigenia. La fuente de Goethe, Higino, repite el contenido del *Aletes* de Sófocles, conservado sólo fragmentariamente: tras la falsa noticia de la inmolación de Orestes, Aletes, hijo de Egisto, se apodera del trono micénico, y Electra se dirige a Delfos en busca de consejo. Allí aparecen al mismo tiempo Ifigenia, Orestes y Píladés con la imagen de la diosa. Una nueva noticia falsa del sacrificio de Orestes por la sacerdotisa táurica mueve a Electra a levantar la mano contra Ifigenia y el nuevo fratricidio sólo en el último instante es impedido por la intervención de Orestes y el reconocimiento de los hermanos que le sigue; Goethe pretendía dejar a Electra dirigirse a Delfos llena de confianza, y no enterarse sino al llegar allí de la supuesta muerte del hermano; F. Halm desarrolló sin gran fortuna artística el proyecto de Goethe (1856). El inglés R. Garnett (*Iphigenia in Delphi*, drama, 1890) vuelve a la situación inicial del argumento reuniendo las sombras de Ifigenia y Aquiles. En el ciclo de R. Pannwitz *Dionysische Tragödien* se destaca de las demás la parte final *Iphigenie mit dem Gotte* (1913) por el subtítulo «Un drama apolíneo», que coloca al argumento ifigénico dentro de la influencia de Goethe. Fue G. Hauptmann el primero que sitúa a su *Iphigenie in Delphi* (1941) en un ambiente de tenebrosas imágenes de divinidades: Orestes y Electra encuentran consuelo y el camino de retorno a la vida, pero Ifigenia ha muerto para el mundo de los hombres al quitarse ella misma la vida para suprimir la maldición y el recuerdo de la culpa. De este modo se hace sitio para un mundo nuevo, y la diosa familiar se transforma de Hécate en Artemis olímpica. I. Langner (*Iphigenie kehrt heim*, drama, 1948) vio en el regreso de los hermanos y en el comienzo de una nueva vida común un símil del destino de los repatriados modernos. También E. Vietta (*Iphigenie in Amerika*, drama, 1948) trasladó la acción al mundo moderno: Ifigenia es salvada en América del genocidio europeo, que es peor que el parricidio.

H. Jansen, *Die Sage der Iphigenie in Delphi in der deutschen Dichtung*, tesis, Münster, 1911; A. Stammering, *Gestaltungen des Iphigeniedramas*, tesis, Erlangen, 1945; E. Philipp, *Die Iphigeniensage von Euripides bis Gerhart Hauptmann*, tesis, Viena, 1948; E. Oberländer, *Die Iphigenie-Dramen der französischen Literatur*, tesis, Viena, 1950; A. v. Gabain, «Ein türkisches Iphigenien-Drama» (*Westöstliche Abhandlungen R. Tschudi zum 70. Geb. überr.*), 1954; K. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, 1962; L. Blumenthal, «Iphi-

genie von der Antike bis zur Moderne» (en *Natur und Idee*, dedicado a A. B. Wachsmuth), 1966.

**Incle y Yarico.**—La historia de Incle y Yarico está basada probablemente en un hecho real. En sus *Voyages en Afrique, Indes orientales et occidentales* (1617) cuenta el francés J. Mocquet, a título de experiencia cierta, la historia de una bella indígena que previene a un naufrago de la barbarie de sus congéneres. Él le promete casarse con ella y ésta le da a luz un niño. Pero cuando los dos están a punto de ponerse a salvo en un barco inglés, el blanco se avergüenza de la indígena y se marcha sin despedirse. Entonces ella parte al niño en dos, enviándole una mitad a él por el mar y volviendo a la selva con la otra. El inglés Ligon narra, en su *True and Exact History of the Island of Barbados* (1657), sus impresiones de este centro del comercio del algodón y de la trata de esclavos, y cuenta la historia de una esclava india, llamada Yarico, que conoció allí y que soportaba con dignidad y paciencia su triste destino y el nacimiento de un hijo cuyo padre también era esclavo; había sido vendida como esclava por un joven inglés a quien ella había salvado en las costas americanas de ser hecho prisionero y muerto por las gentes de su tribu, y con el que después había huido en un barco. La versión narrativa de Steele en el *Spectator* (1711) desarrolla el argumento partiendo de esta historia previa. Steele caracteriza al joven inglés como hombre educado en el espíritu comercial, que sucumbe pasajeramente a los encantos de la india; convierte la estancia en la cueva en un idilio pastoril que se prolonga durante varios meses, en los que Incle describe a la india su futura vida común en Londres; Steele describe después la desilusión sufrida por Incle en Barbados y su preocupación por las pérdidas de dinero y tiempo, e inventó como elemento de efecto extraordinario la subasta del precio de venta, cuando Yarico confiesa desesperada que se halla embarazada. Steele acentúa los hechos que más iban con el gusto de los lectores de las revistas semanales moralizantes: hizo resaltar la pérdida a que conduce una educación equivocada, haciendo contrastar la fidelidad de la criatura sin civilizar con la infidelidad del hombre civilizado, la abnegación de la criatura pagana con el afán de lucro del que es cristiano sólo de nombre. El argumento visto así vino a ser como el pregón de las

doctrinas rousseaunianas, hasta convertirse, en la segunda mitad del siglo XVIII, en moda literaria, que se mantuvo hasta los comienzos del siglo XIX. El poema de Rufus Dawes *Yariko's Lament* (1830) es probablemente la última adaptación del argumento.

El desarrollo se inició en Inglaterra con narraciones versificadas (Anón., *The Story of Inkle and Yarico from the 11th Spectator*, 1734; Anón., *A Poetical Version of the Much-Admired Story of Inkle and Yarico*, 1792) y epístolas en las que el lamento de la Yarico abandonada eran gritos de anhelo amoroso o cargados de odio (Anón., *Yarico to Inkle*, 1736; Comtess of..., *Yarico to Inkle, after he had left her in Slavery*, 1738; J. Winstanley, *Yarico's Epistle to Inkle*; E. Jerningham, *Yarico to Inkle*, 1766). Todavía en 1802 apareció en una revista un epistolario completo de la pareja, que termina con la muerte prematura de Yarico y su conversión al Cristianismo. Incluso llegaron a formarse canciones de tipo popular. Estas versiones épico-líricas variaron el tema, pero no lo desarrollaron. Del mismo modo las primeras adaptaciones de autores alemanes, que conocían el argumento a través de las traducciones del *Spectator*, se limitaron a refundirlo, así la famosa versión de Ch. F. Gellert en *Fabeln und Erzählungen* (1746) y el poema hexamétrico de J. J. Bodmer (1756). Los franceses Boulenger de Rivery (1754) y Sedaine (1760) a su vez se inspiraron en Gellert.

El desarrollo del argumento comienza con la sugerencia de Bodmer de inventar un final más agradable al destino de la india, aprovechando lo que deja abierto la narración de Steele. Puesto que el destino de los dos protagonistas no terminaba con su separación en Barbados, parecía lógico que los novelistas y dramaturgos continuasen la trama y desarrollasen la acción, con la introducción de personajes secundarios. S. Gessner escribió, siguiendo la sugerencia de Bodmer, *Inkle und Yariko 2. Teil* (1756), en la que el gobernador de la isla castiga a Incle a cinco años de trabajos como esclavo por su acción inhumana, pero Yarico logra, después de dos años, comprar la libertad del amado que cumplía la condena con resignación. Un autor francés desconocido amplió la historia de Gessner convirtiéndola en una novela larguísima (1778), que termina con el gobierno feliz de la pareja sobre los indios del Caribe, y C. F. v. Moser (*Gesammelte moralische und politische*

*Schriften*, 1762) pone a prueba a Incle por medio de una tormenta desencadenada durante su regreso a Inglaterra. La versión del francés C. Dorat, que adopta de nuevo la forma de epístola heroica, es una continuación del argumento con nuevos nombres (*Lettre de Zeila; Réponse de Valcour; Lettre de Valcour à son père*, 1764-1767): Valcour no ha vendido a Zeila, sino que la ha abandonado en la costa junto a Constantinopla; se halla en peligro de ir a parar al harén del sultán y se dirige a Valcour por carta en demanda de auxilio; el padre de Valcour repudia a su hijo cuando se entera de la acción de éste, y Valcour llega a tiempo de salvar a Zeila de los brazos del sultán, que acaba renunciando generosamente.

Al tiempo que los poemas de Dorat apareció la adaptación dramática de N.-S. R. Chamfort (*La jeune Indienne*, 1764), que inicia la época teatral del argumento. Una dramatización anónima, puesta en escena en el Covent Garden en 1742, que adjudicaba a Incle una segunda amante abandonada en Inglaterra, cuyo vengador le mata en la isla de Jamaica después de cometida su segunda felonía, no tuvo éxito. Chamfort cambió los nombres de la pareja por los de Belton y Betti, poniendo a Belton ante la alternativa de permanecer fiel a Betti, que le había sido confiada por su padre moribundo, o casarse con la hija del cuáquero Mowbray, a la que estaba prometido desde niño, saneando con ello su hacienda; el mismo cuáquero reconoce la primacía de derechos de Betti y se encarga de casar a la pareja. *La jeune Indienne* se representó mucho en Alemania en traducciones diferentes (G. K. Pfeffel, 1766; K. Ekhof, 1774; F. L. Schröder, 1809), teniendo más éxito que las dramatizaciones alemanas, entre las que merecen citarse el proyecto del joven Goethe de 1766. G. K. Pfeffel en su «boceto para una tragedia» (1766) presenta un final feliz, con un encuentro posterior y la renuncia de Selim enamorado de Yarico; pero los autores posteriores prefirieron el final trágico de la muerte (Anón., 1768; J. H. Faber, 1768) o del suicidio de Incle (J. B. Pelzel, 1771). Cuando el tema pasa a comedias musicales y ballets, volvieron a triunfar las soluciones compensadoras (J. F. Schink/Rust, 1777; J. W. Döring, 1798). Entre éstas se halla, tanto en Alemania como en Francia, el interesante final en el que, si bien Yarico protege a

Incle de la gente de su tribu a pesar de su infidelidad, en cambio se aparta de él quedándose con los suyos (K. v. Eckartshausen, *Fernando und Yariko*, 1784; J. F. Musset, *L'Héroïne américaine*, 1786; J. A. Gleich, 1807). La versión de opereta más conocida fue la del inglés G. Colman (1787), en la que la fidelidad de una pareja bufa, sirve para dar relieve a la amenaza de infidelidad de Incle; sólo por el hecho de que le falla otra perspectiva matrimonial (influencia de Chamfort), Incle no llega a cometer su felonía. En Alemania F. L. Schröder adaptó la opereta de Colman a un drama hablado (1788). Curiosa es la larguísima novela *La Tribu indienne ou Edouard et Stellina* de Lucien Bonaparte (1799), que trasladó la acción a Ceilán haciendo que Eduardo muriese apuñalado por un pretendiente indígena de Stellina y ella misma al dar a luz un niño. El fondo espiritual de la novela está formado por la crítica del espíritu comercial y el desarrollo defectuoso de la civilización europea.

*Inkle and Yarico Album*, selected and arranged by L. M. Price, Berkeley, 1937.

**Inés Bernauer.** Ver Bernauer, Inés.

**Inés de Castro.**—Inés de Castro, dama perteneciente a un influyente linaje castellano y fallecida en 1355, llegó a la corte portuguesa como dama de honor de la esposa del infante don Pedro, Constanza de Castilla. La relación amorosa que pronto se estableció entre ella y Pedro hizo que el rey Alfonso IV la devolviera a Castilla, pero Pedro volvió a llevarla a Portugal después de la temprana muerte de Constanza, viviendo públicamente con ella. Preocupado por la descendencia del trono y para frenar la influencia de los Castro, el rey hizo decapitar a Inés en ausencia del infante (y tras haberlo decidido el Consejo de Estado). Pedro se rebeló contra el rey, pero se sometió pronto, reservándose la venganza hasta después de la muerte de su padre. Acaecida ésta, trajo de nuevo a Portugal a los cómplices de la muerte de Inés, huidos a Castilla, intercambiándolos por fugitivos castellanos refugiados en Portugal, y los hizo martirizar y matar de la manera más cruel; en 1360, tras haber declarado que Inés había estado casada en secreto con él, enterró su cadáver con toda la solemnidad en la iglesia real de Alcobaça. Su gobierno se caracte-

rizó por una administración y una justicia duras e inflexibles, pero insobornables, que le valieron el sobrenombre de «el Cruel».

El motivo del amor entre dos personas de clase diferente, sacrificado en aras de la política, alcanzó gran difusión a través de más de 200 obras sobre Inés, sin contar las óperas. El triste destino de la mujer inocente sacrificada, el conflicto entre padre e hijo, la posición del monarca entre la razón de Estado y sus sentimientos humanos, los celos de la infanta legítima y la postura de los consejeros del rey con sus sentimientos nacionalistas, hacen del argumento un tejido con una trama de muchos hilos, aunque muy claro, donde todos los personajes tienen una variadísima capacidad de desarrollo. Por su mismo carácter, los protagonistas trascienden todo límite de tiempo y espacio, aunque se sitúen principalmente en los países románicos. La escasa difusión alcanzada en Alemania se debe probablemente a haber sido relegado por el argumento tan similar de \*Inés Bernauer. Algunos de los motivos poéticos incorporados ya desde el principio al argumento —la escena entre el rey Alfonso e Inés, donde destaca la compasión sentida por el monarca y que los consejeros logran pronto suprimir, y la coronación póstuma, con el rendimiento de homenaje por los súbditos ante el cadáver— han de atribuirse probablemente a las imágenes escultóricas de los sarcófagos de Alcobaca mandadas realizar por el propio don Pedro que así pretendía dirigir hábilmente la opinión pública en descargo de su padre y para legitimar a Inés de Castro, y con las que él mismo pasó a la historia como amante inconsolable y vengador; la importancia de estas esculturas en el desarrollo del argumento no se ha tenido en cuenta hasta finales del siglo XIX.

Durante los primeros ciento cincuenta años el argumento aparece únicamente en las crónicas. La *Crónica de el-rei D. Pedro I* (princ. s. XVI) de Fernão Lopes cuenta sólo los acontecimientos sucedidos después de la muerte de Inés; la auténtica historia de amor aparece narrada definitivamente en la *Crónica del Rey D. Pedro* de Pedro López de Ayala y en Ruy de Pina (*Crónica de el-rei D. Affonso o quarto*), en este último ya con la entrevista entre el rey e Inés. En el romance de García de Resende del *Cancioneiro General*, 1516), que fijó el argumento en sus contornos determinantes, se trata de un monólogo de Inés desde el otro mundo,

que hace resaltar la escena entre Alfonso VI y ella, en la que ésta trata de despertar la compasión del rey hacia sus nietos; pero los consejeros reprochan al rey su debilidad y falta de decisión, e Inés es asesinada (no ejecutada), sin que en este marco lírico se concediese mayor interés a las personas de los asesinos. Con el canto tercero de *Os Lusíadas* de Camoens (1572) el tema logró su encarnación literaria más importante convirtiéndose en el argumento nacional portugués. Pedro se niega a contraer nuevo matrimonio y con ello precipita la decisión del rey, que si bien vacila por compasión hacia sus nietos, se ve obligado a ceder ante la presión del pueblo. En *Os Lusíadas* se fijó ante todo el escenario, el paisaje del argumento: el jardín y la fuente ante la que Inés muere a manos de sus asesinos. Este escenario fue enriquecido a principios del siglo XVII en un poema de María de Lara e Menezes (*Saudades de D. Ignez de Castro*) con elementos bucólicos, y ampliado con las reflexiones elegíacas del infante abandonado. Lo lírico monológico domina también en la primera dramatización del argumento, la famosa tragedia renacentista con coros de Antonio Ferreira *A Castro* (1587): el amor de madre de la amenazada Inés y la lucha del rey entre su amor de padre y su deber de soberano alcanzan una altura verdaderamente trágica, y los consejeros, con su doble intervención, son honrados y obran impulsados por su deber patriótico.

Con esta dramatización el argumento pasa a España, cuyos poetas lo tratan a lo largo del siglo XVII. Ya los dos dramas de Fray Jerónimo Bermúdez *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, aparecidos en 1577, muestran la influencia de Ferreira; el primero se ciñe estrechamente a éste en la trama, el segundo ofrece como continuación los acontecimientos que tienen lugar tras la muerte de Inés, el castigo de los asesinos considerados también aquí honrados, la coronación póstuma y la evolución de Pedro hasta convertirse en tirano sanguinario. Inspiradas en Bermúdez hay dos baladas de Gabriel Laso de la Vega (1587). Entre los dramaturgos el argumento de Inés fue convirtiéndose en tragedia pasional. En L. Mejía de la Cerda (1611), Inés no sólo es amada por Pedro, sino también por el hijo de éste, Fernando, y, finalmente, también por el pretendiente rechazado, quien revela al rey el casamiento secreto y acaba matando a Inés. La obra de Velez de Guevara *Reynar des-*



*pués de morir* (prim. mit. s. XVII), representada e imitada muchas veces, introduce la discusión de la amante con la prometida legal de Pedro, Blanca, cuya noble intención de salvar a Inés no logra impedir el crimen. En ambos dramas se relacionan estrechamente con la acción de Inés propiamente dicha los acontecimientos posteriores, es decir, la muerte del rey y la venganza de Pedro enajenado de dolor. El rey aparece como benigno y justo y ampliamente descargado de su intervención en el asesinato. Se ha perdido un drama inesiano de Lope de Vega.

El argumento, conocido en toda Europa a lo largo del siglo XVII a través de las traducciones de *Os Lusíadas*, fue cultivado en el siglo XVIII por las restantes literaturas europeas. En Francia fue refundido por Mlle. S. B. de Brillac (1688) y adaptado en versión galante por Desfontaines (1722); Inés muere aquí envenenada. Con la tragedia de Houdar de la Motte (1723) se consiguió un éxito mundial, a pesar de que en esta versión burguesa sentimentaloides el argumento perdió sus peculiaridades, la pasión incondicional de sus personajes y el fatal desarrollo de los acontecimientos: todos los personajes son extraordinariamente nobles —el rey perdona, Constanza e Inés compiten en su disposición al sacrificio, Don Pedro queda excluido de la acción al estar arrestado, y la intriga se debe exclusivamente a la madrastra de Pedro, la madre de Constanza, que lucha por el porvenir de su hija—. La justificación y la falta de justificación del éxito de Houdar de la Motte se reflejan en la parodia de Legrand/Dominique (*Agnès de Chaillot*, 1723). El teatro europeo del siglo XVII se halla bajo los auspicios de Houdar de la Motte, tanto si se trata de las numerosas óperas italianas (entre otras Gasparini/N. Zingarelli, 1803) y de las adaptaciones alemanas de F. J. Bertuch (1773) y Ch. L. Seipp (1775), como de los dramaturgos portugueses que, aun esforzándose en renovar el argumento, sobre todo a partir de Domingo dos Reis Quita (*A Castro*, hacia 1765), no pudieron sustraerse a la influencia de Houdar de la Motte (Nicolau Luis, 1772; Manuel de Figueiredo, 1774). El tipo de una mujer intrigante como figura de contraste y la muerte por veneno se mantuvieron durante mucho tiempo. También las escasas obras inglesas, como la novela sentimental de Aphra Behn (*Agnes de Castro*, 1688) y los dramas basados en ella (de C. Trotter, 1696, y de

D. Mallet, 1763), se hallan muy de cerca de la tradición francesa, ya que A. Behn se cifió a la versión de Mlle. de Brillac.

El argumento alcanzó su máxima difusión —si bien no fue ésta su época de mayor importancia literaria— durante el Romanticismo, que sentía extraordinaria predilección por los motivos misteriosos y macabros del matrimonio secreto y la coronación póstuma, así como por el ambiente caballeresco meridional, haciendo resaltar el contraste entre el Estado y el individuo. Los elementos líricos del argumento volvieron a tener importancia, como nos lo indican los poemas de la inglesa F. D. Hemans (*Coronation of Ines de Castro*, princ. s. XIX) y de los portugueses M. M. B. du Bocage (*A Morte de D. Ignés*, 1824) y A. F. Castilho (*A Fonte dos Amores*) o la pieza lírico-musical en un acto del español L. Comella (1799). Es curioso que Victor Hugo escribiera a los 15 años un drama sobre Inés, que parecía tener como único fin el amontonamiento de los efectos tenebrosos, el envenenamiento, la escena de la cripta, la aparición de la asesinada; también el poeta romántico portugués más importante, Almeida Garrett, proyectó una obra inesiana, que comenzando después de la muerte de Inés había de abarcar un amplio cuadro de la época.

En general, durante el siglo XIX, el argumento fue ampliado y recargado con elementos secundarios, siendo explotadas hasta el agotamiento las posibilidades de las tragedias de intriga y de venganza; los acentos oscilan entre el reblandecimiento humanitario y la deformación truculenta del conflicto (Portugal: J. de Castilho, drama, 1875; España: F. L. de Rets, drama, 1868; Manuel Amor Meilán, *Reinar después de morir*, novela, 1906; Italia: G. Persiani/S. Cammarano, ópera, 1839; Francia: A. Poizat, drama, 1912). Resultan significativas las adaptaciones alemanas iniciadas con mucho retraso, entre las que no se encuentra el nombre de ningún autor de gran categoría (Murat Efendi, drama, 1872; J. Lauff, drama, 1893).

La época moderna parece haber dedicado su interés al problema psicológico que ofrece Pedro, al convertirse en «Cruel» por desesperación (Portugal: H. L. de Mendonça, *A Morta*, drama, 1891; J. de Sousa Monteiro, *Dom Pedro*, drama, 1903; M. Mesquita, *Pedro o Cru*, drama, 1916; A. Patricio, *Pedro o Cru*, drama, 1918; el brasileño A. Caraco, drama, 1941). También se ha ocupado de Constanza, que pierde al esposo y

a la amiga y que hasta ahora había permanecido a la sombra de los acontecimientos (Eugenio de Castro, *Constança*, poema, 1900). Finalmente se intentó hacer justicia a Alfonso IV sin ennoblecerle en el sentido antiguo: el americano H. Black (*A Queen after Death*, novela, 1933) vio en él a un enemigo de la moral laxa y del romanticismo cohonestante, el francés H. de Montherlant (*La reine morte*, drama, 1942) lo caracterizó como hombre cansado de gobernar, que cree no tener en su hijo un sucesor digno, queriendo imbuirle la idea de la misión de gobernante de manera dolorosa y siendo sin embargo condenado después de muerto por sus contemporáneos y la posteridad. La adaptación, de estilo cronístico, de A. Lopes Vieira (*Apaião de Pedro o Cru*, 1943), finalmente, hace resaltar el contraste entre el destino legendario hermoso y melancólico de la Inés muerta y la dura tragedia del rey Pedro superviviente.

K. Kreisler, *Der Ines de Castro-Stoff im romanischen und germanischen, bes. im deutschen Drama*, Progr., Kremsier, 1908/1909; H. Th. Heinemann, *Inez de Castro, die dramatischen Behandlungen der Sage in den romanischen Literaturen*, tesis, Münster, 1915; M. Nozick, «The Inez de Castro Theme in European Literature» (*Comparative Literature*, 3), 1951; S. Cornil, «Inés de Castro, Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes» (*Académie Royale de Belgique. Mémoires. Cl. des lettres et des sciences morales et politiques*, 47, 2), Bruselas, 1952; E. Kohler/M.-A. Crusem, «L'extraordinaire fortune d'un thème littéraire: Inés de Castro ou la Reine Morte» (*Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, 35), 1956-1957; R. Shackleton, «La Motte and the theme of Inés de Castro» (en *Mélanges de Littérature Comparée et de Philologie offerts à M. Brahmex*), Warschau, 1967.

### Infanticidio de Belén, El. Ver Herodes y Mariamna.

**IÓN.**—La leyenda deIÓN, según la cual Apolo se convirtió en el padre de los atenienses, recibiendo Atenas la primacía entre las ciudades iónicas, cuenta que la princesa ática Creúsa dio a luz a su hijoIÓN, concebido de Apolo contra su voluntad, en una cueva del monte de la Acrópolis, confiándolo a la protección del dios; Hermes llevó al muchacho a Delfos, donde fue educado por la sacerdotisa. Creúsa se casó con el aqueo Xuto, y ante la esterilidad de su matrimonio los esposos se dirigieron al oráculo de Delfos; Apolo entregó entonces el hijo a su madre, heredando éste más tarde el trono ateniense.

Se ha perdido el drama de Sófocles *Creúsa*. ElIÓN de Eurípides (h. 420 a. de C.) colocó el acento en la extraña atracción que sienten la madre y el hijo al encontrarse en el templo, sin aún conocerse. Entretanto el oráculo había profetizado a Xuto que aquel a quien hallase a la salida del templo era su hijo. Xuto ve enIÓN el fruto de unas relaciones amorosas antiguas y desea llevarle a Atenas como hijo y heredero. Creúsa, que cree violada de este modo la sucesión legal al trono, que sólo corresponde a un hijo de su propia sangre, pretende envenenar aIÓN a pesar de la simpatía que le inspira; el atentado fracasa y es condenada a ser arrojada desde lo alto de una roca. Huye a protegerse junto al altar, pero a pesar de todo está a punto de sucumbir a los ataques de la espada deIÓN doblemente furioso por sus sentimientos heridos: entonces aparece la sacerdotisa con el cestito en que en su día fue abandonadoIÓN, provocando con ello el reconocimiento. Por orden de Atenea, Xuto no debe enterarse de la verdad, siendo reconocidoIÓN también por Xuto como hijo y nombrado heredero del trono.

A pesar de los factores humanos, el argumento tiene rasgos poco satisfactorios para el gusto moderno desde el punto de vista moral y lógico, por el engaño de que es objeto Xuto y su extraña credulidad, lo que explica el cambio de interpretación en los adaptadores modernos. William Whiththead (*Kreusa, Queen of Athens*, drama, 1754) eliminó sin más la paternidad del dios, convirtiendo al hijo de Creúsa en fruto de un primer matrimonio, silenciado, celebrado y disuuelto antes de su subida al trono. La profecía del oráculo es un engaño del primer esposo, convertido entretanto en sacerdote delfico, que desea asegurar a su hijo la sucesión del trono. Creúsa sólo puede salvar al hijo, que reconoce demasiado tarde, tomando ella misma el veneno destinado a aquél. La «narración en hexámetros» de J. J. Bodmer (*Kreusa*, 1777) se apartó menos de la tradición antigua, mientras que el drama de A. W. Schlegel *Ion*, representado en Weimar en 1803, suprimió el engaño de Xuto dentro del espíritu del humanitarismo, haciendo que Creúsa reconociese su maternidad; el mismo Apolo aparece y confirma ante el hijo, la antigua amante y el esposo de ésta, que perdona, la declaración de Creúsa. Aún avanzó más en la humanización Leconte de Lisle (*L'Apollonide*, drama, 1888), suprimiendo también el punto

desagradable de la violación de Creúsa por Apolo justificando su rendición voluntaria con el irresistible atractivo del dios; Creúsa se arrepiente en seguida de su proyecto de asesinato, y el conflicto se resuelve, tras la escena de reconocimiento, con una declaración pública de la madre feliz. El *Ion* de Sir Th. Talfourd (drama, 1835) tiene poco en común, en el fondo, con el argumento. T. S. Eliot lo trasladó, en *The Confidential Clerk* (drama, 1952), a la sociedad inglesa moderna, reduciéndolo, al suprimir a todos los dioses y sus intervenciones, al problema básico, que consiste en que ambos miembros de un matrimonio estéril creen reconocer, basados en la simpatía y la coincidencia, en un joven romántico, al hijo concebido con anterioridad a su matrimonio; pero él no pertenece a ninguno de los dos, y tienen que conformarse cada uno con una persona como hijo a la que no se sienten ligados en absoluto.

K. Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, 1920; V. Lipka, A. W. Schlegels «*Ion*» und seine Nachfolger, tesis, Viena, 1931.

**Irene, La bella.**—La historia *Maometto Imperador de Turchi crudelmente ammazza una sua donna*, publicada en la famosa colección de cuentos de Bandello (1554), cuenta cómo sus oficiales habían llevado al sultán, después de la toma de Constantinopla, una prisionera griega de la que se enamoró de tal forma, que olvidó por ella sus deberes de soberano. La indignación de los jenízaros amenaza con producir una rebelión, hasta que finalmente el amigo de Mohamed, Mustafá se atreve a hacerle reproches. Mohamed convoca una asamblea de sus notables, mostrándoles a su amada en todo el esplendor de su belleza, de forma que todos se entusiasman y están dispuestos a perdonar a su soberano. Pero él les demuestra que no existe nada capaz de impedirle combatir por la grandeza otomana, y le corta la cabeza a Irene delante de todos.

El motivo del héroe que olvida su deber en brazos de una mujer halla en el argumento de Irene el final característico heroico-cruel, inventado en la época de la amenaza turca para caracterizar la bárbara grandeza del enemigo. Con este efecto la acción queda muy determinada y sólo pueden variarse la relación de Irene con el soberano y la oposición de la corte a su unión amorosa. El cuento se difundió rápidamente por las traducciones —la francesa

de Boaistuau (1559), la inglesa de W. Painter (*Palace of Pleasure*, 1566/1567), las latinas de Martinus Crusius (1584) y J. Camerarius (1598)— y se halla, libremente refundida, en muchas colecciones de los siglos XVI y XVII: Hans Sachs la puso en verso alemán imitando a Crusius, R. Knolles la incluyó en su *History of the Turks* (1603), A. Gryphius en su *Katharina von Georgien* (1651), E. W. Happel en su *Ungarischer Kriegerroman* (1686) y en su *Thesaurus Exoticorum* (1688); se halla también en el *Trauersaal* de E. Francisci, en la *Historische Konfekt-Tafel* de J. D. Ernst (1690), en el libro de oraciones de *Imádságos könyo* del húngaro Benedikt Arkosi (1660) y en las *Fables and Stories Moralized* de Sir Roger L'Estrange (1616-1704).

El argumento consiguió un éxito especial en el drama inglés del siglo XVII. Una dramatización perdida de G. Peele (*The Turkish Mahomet and Hyrin the Fair Greek*, 1594) influyó probablemente en el episodio correspondiente del drama de J. Ayer *Vom Regiment und schändlichen Sterben des Türkischen Kaisers Machumetis* (h. 1600), lo mismo que en la balada *Hiren or the Faire Greke* (1611), de W. Barksed. Barksed introdujo el motivo de la resistencia de la prisionera cristiana, que sin embargo sucumbe a las tentaciones de la ambición y la avaricia; Mohamed mata, junto con la amada, también a Mustafá y amenaza a la Cristiandad con la venganza de su sacrificio. Conservaron el motivo de la resistencia de la prisionera tanto L. Carlell (*The Famous Tragedy of Osmond the Great Turk*, 1657), G. Swinhoe (*The Tragedy of the Unhappy Fair Irene*, 1658) y Ch. Goring (*Irene or the Fair Greek*, 1708), como el alemán Hinrich Hinsch, cuyo libreto *Mahomet II.* (1696, música de R. Keiser) para la ópera de Hamburgo fue escrito bajo la influencia de los dramas ingleses. Carlell trasladó la acción al imperio tártaro, desarrollando la intriga al dividir el papel de Mustafá entre tres hombres impulsados por motivos diferentes. Swinhoe y Goring crearon el personaje de un amante griego de Irene, que intenta libertarla; el sultán aparece en ambos muy humanizado: en Swinhoe, y también en Hinsch que le imita, el sultán mata a la amada en el momento en que los cabecillas asaltan el palacio, para impedir que caiga en manos de éstos; en Goring, incluso se presta caballeroso a un duelo con el amante de Irene. En S. Johnson (*Irene*,

1749), en cambio, manda matar a la amante, por considerarla frívola y ligera, al creer que ha participado en la rebelión.

La corriente de los dramas irenianos pasó en el siglo XVIII también a Francia. M. de Châteaubrun (*Mahomet II*, 1714) inventó un hermano de Irene como cabecilla de la conspiración, a causa de la cual Irene es ejecutada. La versión clasicista más conocida, la de De la Noue (1739), ennoblece de tal forma al sultán, que, al descubrir al padre de Irene en pleno intento de liberarla, se muestra dispuesto a dejar libre a Irene y así gana el amor de ésta, sacrificándolo, no obstante, más tarde a las exigencias de su pueblo. El drama de De la Noue fue parodiado por Ch-S. Favart (*Moulinet Premier*, 1739) y por un autor anónimo, de forma parecida a como el drama clasicista del austríaco C. von Ayrenhoff (*Irene*, 1781), en el que Mohamed apuñala a la amada por conspirar con los cristianos, se refleja en el romance cómico de B. J. Roller (*Mohamed II*, 1789). El drama de Voltaire *Irene* (1778), no puede ser incluido en la historia argumental de la bella Irene.

El siglo XIX no tenía ya auténtica relación con el gesto heroico; por eso el argumento ireniano no fue tratado más que por algunos epígonos del drama clasicista, por ejemplo, los húngaros W. Bólyai (*Mohamed II*, 1817) y K. Kisfaludy (*Irene*, 1820), y el alemán A. Schnetger (*Mohammed und Irene*, 1857). Un cambio hacia un final conciliador aparece ya en una versión novelada francesa que es difícil adaptar a una versión épica (*Bibliothèque universelle des romans*, 1776) con la renuncia del sultán a favor de un pachá, y L. Wallace (*The Prince of India*, novela, 1894) terminó casando al sultán con la griega. En un poema de F. Coppée (*La Tête de la Sultane*, 1878) el argumento se ha congelado en una imagen viva, efectista y llena de colorido.

M. St. Öftering, *Die Geschichte der «Schönen Irene» in den modernen Literaturen*, tesis, Múnich, 1897; el mismo, «Die Geschichte der «Schönen Irene» in der französ. u. dt. Lit.» (*Fortsetzung*; Zs. f. Vergleichende Literaturgeschichte, NF, 13), 1899; G. Heinrich, *Einleitung zu: W. Bólyai, Mohamed II.*, Budapest, 1899; J. Trostler, *Die deutschen Bearbeitungen der Irene-Sage* (Ungarische Rundschau, 3), 1914.

**Isabel, Santa.** — Las fuentes más antiguas sobre la vida de Isabel (1207-1231), la hija de Andrés II de Hungría y esposa del duque Luis de Turingia, son las actas de su canonización (1236) y el *Libellus de dictis*

*quattuor ancillarum St. Elisabeth*, escuetas declaraciones de sus criadas sobre ella. La ampliación legendaria puede observarse ya en la *Vita Ludovici* y en la primera recopilación de la vida de Isabel hecha por Cäsarius von Heisterbach, que fue terminada por Dietrich von Apolda en el *Libro octo de St. Elisabeth* (prin. del s. XIV), y en la vida de Isabel de Johannes Rothe (h. 1420). De estas narraciones bebió la hagiografía, pero también la adaptación científica y biográfica de los siglos XIX y XX. De ellas se desprende que Isabel fue educada en Eise-nach y que ya muy pronto tuvo conflictos con la corte por su piedad y sencillez; pero encontró en su prometido y más tarde esposo, Luis, un protector comprensivo. Influenciada por los franciscanos, dedicó su vida al cuidado de los pobres y enfermos, hechos que pasaron a la leyenda (milagro del abrigo, milagro de las rosas). Después de la muerte de Luis en 1227, en Otranto, durante una Cruzada, Isabel se encontró con la oposición de sus parientes en la realización del ideal franciscano, sobre todo con la de su cuñado Enrique Raspe. Abandonó Wartburg en 1228 en una especie de huida y acto de protesta y entró en la Orden Tercera. Se separó incluso de sus hijos, para no ser impedimento a una educación adecuada a su rango. Sin embargo, su confesor Conrado de Marburgo se encargó de que se le pagase su viudedad, con cuyo dinero fundó en Marburgo un hospital en el que Isabel servía de simple enfermera y donde murió en 1231 en transfiguración casi celestial.

La figura de Isabel ofrece esencialmente rasgos pasivos, la despedida de Wartburg es el único momento dramático de su vida. Incluso el drama de mártires del Barroco ha dejado sin utilizar el argumento, con excepción de un drama jesuítico de Coblenza (1617). A pesar del fondo espiritual, tiene en su acción una tendencia al episodio, a la escena aislada, muy apropiada para su realización pictórica. Probablemente ya el *Marburger Elisabeth-Spiel* (repr. 1481), hoy perdido, debió de constar de una serie de escenas, como las que se conservan en el altar de Sta. Isabel de Marburgo y como las repitió el oratorio de escasa conexión de Roquette/Listz *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* (1862), basado en los frescos warburgueses de Schwind. Ya una canción popular muy antigua hablaba de la despedida de Ludovico e Isabel, así como innumerables leyendas, poemas y narracio-

nes, pero pocas de ellas tienen valor artístico (A. Miegel, *Herbstabend*, 1934).

El argumento, prefijado hagiográficamente para los católicos ya en siglos muy tempranos, y fuera del campo visual de los protestantes, no volvió a ser objeto de discusión hasta el siglo XIX en las biografías del protestante K. W. Justi (1835) y del católico Conde de Montalembert (1836), que se basaban en la crítica de fuentes. Mientras que la biografía y la literatura católicas se mantuvieron, como es lógico, en una postura glorificadora, las protestantes intentaron excluir lo legendario y dar forma al conflicto histórico de Isabel con su mundo y consigo misma, sobre todo a la oposición entre el amor terreno y el divino, como sucede por ejemplo en los dramas de Charles Kingsley (*The Saint's Tragedy*, 1848) y F. Lienhard (1904). Como figuras de contraste se ofrecían las de Enrique Raspe y Conrado de Marburgo, con cuya incorporación se logró al mismo tiempo la ampliación necesaria del argumento. Por otro lado Wagner tomó la figura de Isabel, no el argumento, como factor lleno de fuerza simbólica para su *Tannhäuser* en 1845. El medio centenar de dramatizaciones existentes desde mediados del siglo XIX es por lo demás literariamente insignificante. En la forma épica, en la que ni en el campo protestante se prescindió de la leyenda y los milagros, se borraron los límites entre la hagiografía, biografía y novela (L. v. Strauss und Torney, 1926, P. Dörfler, 1930, F. J. Weinrich, 1930, L. Weismantel, 1931).

H. Grunenberg, *Die Heilige Elisabeth in der dramatischen Dichtung*, tesis, Münster, 1928; W. Mühlensiepen, *Die Auffassung von der Gestalt der Heiligen Elisabeth in der Darstellung seit 1795*, tesis, Marburgo, 1949.

**Isabel de Inglaterra.**—La reina Isabel de Inglaterra (1533-1603), considerada ilegítima por muchos contemporáneos por ser hija de Enrique VIII y de Ana Bolena y atacada como protestante por las regiones católicas de Europa, ha sido muy discutida por los historiadores tanto en lo referente a sus facultades de gobierno como a sus cualidades humanas. Es, sin embargo, indiscutible que durante su reinado Inglaterra se convirtió en potencia mundial y en la primera potencia naval. Por esto, en la literatura inglesa de los siglos siguientes, Isabel aparece como la reina grande, activa y fiel a su deber. En España y Francia la imagen había de aparecer de momento en forma negativa debido a causas políticas y reli-

giosas, mientras que para Alemania la reina fue una celebridad lejana. Tres momentos de crisis en su vida son los que han llevado principalmente a la cristalización de argumento literario: su triste juventud, vivida bajo el gobierno de su hermanastra María; su choque con la reina de los escoceses, María Estuardo, y su ruptura con el favorito Essex. Su «virginidad», acentuada por ella misma y utilizada con fines propagandísticos, que parece contradecirse con sus relaciones con innumerables favoritos, ha sido utilizada como rasgo característico en todos los complejos argumentales referentes a Isabel.

Los primeros intentos de formación de un argumento se hallan bajo signos político-religiosos. Para sus partidarios (E. Spenser, *The Faerie Queen*, 1589-1596), Isabel es la encarnación de la gloria nacional, rodeada como Arturo y Carlomagno de un círculo de paladines. Para los hugonotes y protestantes (J. Grévin, Du Bartas, Ronsard) e, incluso, para el joven Voltaire de *Henriade* (1723) es el ángel guardián del protestantismo. Para los católicos de los países románicos, «la Jezabel inglesa». Muy poco después de la muerte de Isabel, Th. Heywood sentó las bases de la historia argumental del conflicto de Isabel con su hermanastra María en la primera parte de su drama doble *If You Know Not Me, You Know Nobody, the Troubles of Queen Elizabeth* (1605-1606): Isabel es acusada de formar parte de la conspiración de Wyatt, y es llevada a la Torre, que abandona tras larga prisión después de no haber logrado moverla a ninguna confesión debido a su convicción de inocencia, reconciliándose finalmente con la hermana poco antes de la muerte de ésta. La forma en que la tradición popular influyó en el desarrollo de esta fábula nos la muestra, apenas cien años más tarde, la novela francesa de E. Lenoble *Mylord Courtenay ou histoire secrète des premiers amours d'Elisabeth d'Angleterre* (1696). Como causa de la enemistad de las hermanas aparece aquí el amor de ambas por Eduardo Courtenay que rechaza a María a causa de Isabel. Es desterrado por deseo de Felipe II de España, que tiene intenciones matrimoniales con respecto a Isabel y muere lejos de la patria. Las relaciones amorosas que habían sido presentadas por sus coetáneos sólo bajo un velo alegórico (Lyly, *Sapho and Phao*; la misma, *Endimion*; Ben Jonson, *Cynthia's Revels*) habían penetrado entre tanto en la imagen literaria de Isabel a

través del motivo de Essex. Isabel figura en la novela como mujer amante, seductora y ambiciosa. El tema de Courtenay no volvió a aparecer hasta el siglo XIX, relegado por los dramas de Essex y María Estuardo, con W. H. Ainsworth (*The Tower of London*, novela, 1840), y fue dramatizado inmediatamente, como historia sentimental con la renuncia altruista de la futura soberana, por Ch. Birch-Pfeiffer (*Elisabeth von England*, 1841). La literatura dramática alemana inspiró, por su lado, el drama de T. Taylor *Twixt Axe and Crown or the Lady Elizabeth* (1870), que es casi exactamente igual, así como la *Queen Mary* (1875) de Tennyson, donde aparecen el amor de Courtenay por Isabel como la causa de la enemistad de María, la intervención de Felipe y el plan, rechazado por Isabel, de un matrimonio con el duque de Saboya. Todo, casi igual que en la novela de Lenoble; sólo que aquí la ambiciosa Isabel no corresponde al amor de Courtenay.

Los celos y el amor despreciado, como fundamento para la enemistad de dos reinas, habían adoptado entretanto en el argumento de \*María Estuardo una forma mucho más convincente, en la que sin embargo había correspondido a Isabel el papel de intrigante opresora. Claro que de momento el interés literario por este papel en los dramas de María Estuardo fue limitado; las intenciones filosóficas y dramáticas de la tragedia martirológica clasicista estaban dirigidas solamente a la representación de la paciente María y no a la de su antagonista. En el drama conventual católico, que comienza con la tragedia de Adrian de Rouler (*Stuarta Tragoedia*, 1593), se representó también, para mayor ilustración de la inocencia de la víctima, el odio de la reina hereje. Una mayor participación de los consejeros de Isabel, que aconsejan la ejecución, se encuentra por primera vez en el francés Montchrestien (*L'Ecosaise ou le désastre*, 1601), que nos muestra las dudas de Isabel ante la decisión, sus buenas intenciones y su dependencia del imperativo político. Esta postura, condicionada por el hecho de formar Montchrestien en las filas de los hugonotes, puede hallarse también en las adaptaciones de los protestantes alemanes, que se derivan directa o indirectamente del drama renacentista de Joost van den Vondel (1646) y que se caracterizan por dar mayor realce a Isabel o incluso por tratar de justificarla, debido, bien sea a causas religiosas, bien a la razón de Estado

(Ch. Kormart, *Maria Stuart oder gemarterte Majestät*, 1673, J. Riemer, *Vom Staatseifer*, 1681, A. v. Haugwitz, *Schuldige Unschuld oder Maria Stuarda*, 1683); Isabel no es una despota, pero se ve obligada a la condena a muerte, para impedir el resurgimiento del catolicismo en Inglaterra; la ejecución se lleva a cabo sin su conocimiento y sus intenciones de clemencia llegan tarde. Haugwitz no termina su obra con la ejecución o con su efecto en el séquito de María, sino con la impresión que causa en Isabel.

La revitalización psicológica de la figura de Isabel como mujer liberada de la función estereotipada de malvada opresora tiene lugar en Francia, y es significativo que coincidiese con su refundición en el argumento de Essex: en el mismo año que el drama sobre Essex de La Calprenède (1639) apareció la *Marie Stuart, Reine d'Ecosse* de Regnault, que introdujo al duque de Norfolk como el hombre entre las dos mujeres; Isabel ama a Norfolk y desea convertirle en rey, pero éste ama a María y desea liberarla, para lo cual organiza una conspiración contra la vida y gobierno de Isabel. El descubrimiento de esta conspiración lleva, en el tercer acto, a la ejecución del duque, y en el quinto, a la de María. Esta tragedia, aunque fracasada literariamente por falta de unidad en la acción, es en cambio importante para la historia del argumento. Su influencia llega a todas partes: en España, Juan Bautista Diamante (*La Reyna María Estuarda*, h. 1660) continuó el desarrollo del argumento con gran libertad y colocó en el centro de la acción el esfuerzo de Eduardo (= Norfolk) por salvar a María; su misión de espía de Isabel contra María le sitúa ya cerca de Mortimer; también el encuentro de las reinas aparece aquí por primera vez. De España, las influencias se dirigieron a Italia, donde se colocó en primer plano a Isabel y su triunfo (G. F. Savaro di Mileto, *La Maria Stuarda*, ópera, 1663). En Francia, E. Boursault (1683) continuó construyendo sobre Regnault y convirtió a Isabel en una amante por completo apasionada, a la que adjudica una escena final grandiosa, generosa, en frases rimbombantes; y, finalmente, la primera dramatización inglesa del argumento, de J. Banks, nos ofrece el enfrentamiento de dos mujeres igualmente simpáticas, pero enemistadas a causa de la razón política (*The Island Queens*, 1684). Isabel es aquí, igual que en el drama de Banks sobre Essex, la amante defraudada, pero no se decide a la

ejecución hasta la segunda conspiración promovida por Babington. También los dramas estuwardos de F. Tronchin (1734) y Ch. H. Spiess (1784) pertenecen al tipo de Norfolk. En el drama de Spiess, la «humanitaria» reina firma la condena a muerte con lágrimas en los ojos; en Tronchin se ha acercado totalmente al tipo de Isabel de los dramas sobre Essex: condena a María, porque ésta no se rebaja a pedirle perdón. Frente al tipo sentimental de Isabel logrado de este modo, la heroína de Schiller (1800) fue un cambio hacia lo negativo, aunque al mismo tiempo supuso una profundización psicológica. Las pretensiones de María al trono inglés son aquí (lo mismo que en Spiess) legítimas; Isabel se ve obligada a cubrir con virtudes la flaqueza de su derecho, pero estas virtudes son simuladas. En la gran escena del encuentro descubre sus intenciones de humillar y atormentar, sabiendo de la entrevista vencida moralmente. El conflicto entre reina y hembra, que le había llegado a Isabel del argumento de Essex y del argumento de la Estuardo, se decide a favor de sus cualidades de gobernante: no sirve para su misión, porque está dominada por los instintos femeninos y la vanidad. La función de Norfolk es recogida aquí por la figura de invención genial de Mortimer. A partir de Schiller, Isabel ha conservado, dentro del conflicto con la Estuardo, estos rasgos negativos (H. Cornelius, 1908; H. Tullius, 1921); en cambio, Swinburne le atribuyó aspectos más humanos en la tercera parte de su trilogía sobre la Estuardo (1881).

Más estrechamente que con el argumento de María Estuardo, que tiene también su historia independientemente de la figura de Isabel, está unida la figura literaria de la reina con la del conde de Essex; la literatura la ha convertido en la auténtica heroína del conflicto. Muy pronto ocupó la fantasía el hecho de la ejecución por orden de la reina, en 1601, del héroe del mar, tan querido por el pueblo, Robert Devereux, conde de Essex, vencedor de Cádiz (1596), después de haber recibido las más altas dignidades y cargos del favor real. Su contrato independiente con Tyrone, jefe de los rebeldes irlandeses, por el que cayó por primera vez en desgracia, pudo servir de ocasión de sospecha; sus intentos de adquirir de nuevo influencia, con rebeliones y golpes de Estado contra la reina antes adorada, rayan ya en lo aventurero; la bofetada que Isabel había propinado ya al terco conde,

con motivo de su exigencia de mando supremo en Irlanda, hace suponer una relación íntima; noticias acerca de un matrimonio no consentido por la reina completaron el tema. Los rumores de las relaciones privadas entre la reina y el favorito, mucho más joven, silenciadas en las obras literarias contemporáneas sobre la caída de Essex (Browne, *Britannias Pastorals*) o mencionadas sólo de forma alegórica (Ben Jonson, *Cynthia's Revels*, 1600), se habían concentrado de tal forma una generación después de su muerte, que fueron utilizados abiertamente casi al mismo tiempo en el drama de G. de La Calprenède (1639), en un drama español atribuido a A. Coello y a Matos Frago (Dar la vida por su Dama o el Conde de Sex, 1638) y en el libro popular inglés *History of the Most Renowned Queen Elizabeth and Her Great Favourite the Earl of Essex* (h. 1650). La Calprenède dio forma al conflicto del hombre obstinado y altivo, sobre cuya culpa o inocencia se dice tan poco como sobre su amor por la reina, la mujer amante y mendiga de amor, que espera la sumisión y la petición de perdón. Símbolo mudo de la obstinación vencida es la devolución del anillo entregado en su día al favorito con la promesa de eterno favor; la mensajera, una antigua amante del conde, retiene el anillo por celos y venganza hasta después de la ejecución de Essex. La reina muere desesperada. El asunto del anillo se convirtió en el motivo central del argumento de Essex, aunque esto no se da aún en la temprana y muy libre dramatización española, en la que en esencia el conocimiento de la existencia de una amante del conde y los celos de Isabel dan a la reina mayor impulso para la orden de prisión; la soberana comprende demasiado tarde la inocencia política de Essex. El libro popular inglés unió ambos motivos: la retención del anillo salvador y los celos de la reina de la condesa Rutland, amada por el conde y casada secretamente con él, llevan a la inevitable caída del favorito; del mismo modo que en el argumento de María Estuardo la ejecución de la condesa se lleva a cabo precipitadamente, sin conocimiento de la reina. Las tragedias de Th. Corneille y Claude Boyer, aparecidas el mismo año, se escribieron sin conocimiento de la traducción francesa del libro popular inglés, que salió en 1678. En Corneille, Essex no es ya la víctima de sus ambiciones políticas, sino de su amor inconfesado por Henriette, que

se sacrifica por él. Isabel ha perdido toda su dignidad real y se ha convertido en una mujer obsesionada por sus pasiones. La historia del anillo, excluida por Corneille, fue recogida por su competidor Boyer, acercando el carácter de Isabel al negativo de los dramas sobre la Estuardo. Una poesía de Montfleury (1783) dio al argumento rasgos bucólico-sentimentales y una novela de L. Desmaisons (1787) nos muestra ya a la desgraciada Isabel en plena glorificación romántica. Al lado de las importantes versiones de La Calprenède y Corneille tenemos en el siglo XVII la de J. Banks (*The Unhappy Favourite or the Earl of Essex*, 1681), basada en el libro popular inglés, que incluye la escena de la bofetada como hábil justificación de la ira y la rebelión de Essex; las readaptaciones, modificadas sólo muy ligeramente, de J. Ralph (1731), H. Brooke (1748) y H. Jones (1753) conservaron viva durante el siglo XVIII en Inglaterra la versión de Banks.

En Alemania se conoció el argumento dentro de la línea del clasicismo por la traducción de Corneille hecha por P. Stiiven (1735). La crítica demoledora de Lessing sobre la obra de Corneille (1767), sus menciones de las versiones española e inglesa y sus comentarios dramaturgicos del argumento fueron el germen de un desarrollo alemán del argumento de Essex, que de momento, y con excepción de Ch. Seipp (*Für seine Gebieterin sterben*, 1790) que siguió la versión española, se mantuvo en la misma línea de Banks (C. H. Schmid, *Die Gunst der Fürsten*, 1772; J. G. Dyk, 1777; M. v. Collin, 1827). El sello decisivo que recibió Isabel en la *Maria Stuart* de Schiller puede verse también en los monótonos dramas sobre Essex del siglo XIX (L. Deuringer, *Elisabeth von England oder Liebe und Verschmähung*, 1837; H. Müller, *Elisabeth von England*, 1837). La mujer amante, despreciada, celosa, oscurece —también en la literatura francesa (Le Châtelet, 1868)— totalmente la imagen de la gran soberana. Se intentó dar mayor realce a los motivos políticos de Essex, quitándole los rasgos blandengues. K. L. Werther (1854) inventó una obstinada negativa de devolución del anillo, con lo cual quedó eliminada la intriga de la condesa de Nottingham. Heinrich Laube (1856), que escribió probablemente el drama de Essex más popular del siglo XIX, le siguió en esto, y, en P. Lohmann (1856), Essex incluso llega a arrojar el anillo a los pies de la reina. Está también patente la separa-

ción de los rasgos románticos del libro popular en el *Essex* del inglés D. Ch. D. Campbell (1877). S. Lublinski (*Elisabeth und Essex*, 1903) prescindió totalmente de la relación amorosa, enfocando la tragedia hacia el tema de la reina envejecida, que se ve obligada a matar a su sucesor electo y con ello privarse de todas las esperanzas políticas futuras. El drama de F. Bruckner *Elisabeth von England* (1930), escrito según la biografía novelada de Lytton Strachey (*Elizabeth and Essex*, 1928), unió el argumento de Essex con el conflicto español. Felipe es el gran compañero espiritual de Isabel. Con Essex pierde el juguete amado con la ceguera de la vejez; cruel y desconsideradamente pasa por encima de ella y de sus sentimientos, después de haberla visto en una ocasión en «negligé» y en toda su fealdad. Hans Schwartz nos muestra una escena igualmente desilusionante entre el joven héroe del pueblo y la vieja reina (*Rebell in England*, 1934); ambos fracasan necesariamente en sus planes políticos, porque sus relaciones amorosas los arrastran al juego de las intrigas cortesanas y pierden su autoidad. El tema dominante en el argumento de Essex, a partir de Lublinski, de la lucha entre la juventud y la vejez rige también el drama *Elizabeth the Queen* del americano M. Anderson (1930) y se percibe, asimismo, en la ópera de P. v. Klenau (1938), así como el drama de C. Dane *The Lion and the Unicorn* (1945), en el que las sombras de la muerte de Essex cubren todavía la hora casi inmediata de la muerte de Isabel.

La desromantización del argumento de Essex y su nueva fundamentación sobre desnudos motivos psicológicos y políticos, hicieron desaparecer el motivo tan grato al siglo XIX de los celos de la reina. El tema de los celos había servido para dar realce en forma primitiva al conflicto básico de todos los dramas isabelinos: el existente entre la mujer y la soberana. El motivo del casamiento secreto, que probablemente fue trasladado primitivamente de la historia del favorito Leicester a la de Essex, fue reforzado aún más por la novela de Walter Scott *Kenilworth* (1821), en la que la esposa secreta de Leicester, Amy Robsart, se convierte en la víctima de los partidarios de Leicester, que desean verle casado con Isabel y convertido en rey de Inglaterra. Esta historia romántica fue repetida en el siglo XIX entre otros por Scribe/Auber/Mélesville (1823) y dramatizada por V. Hugo (1828), dando a la imagen isabelina el mismo

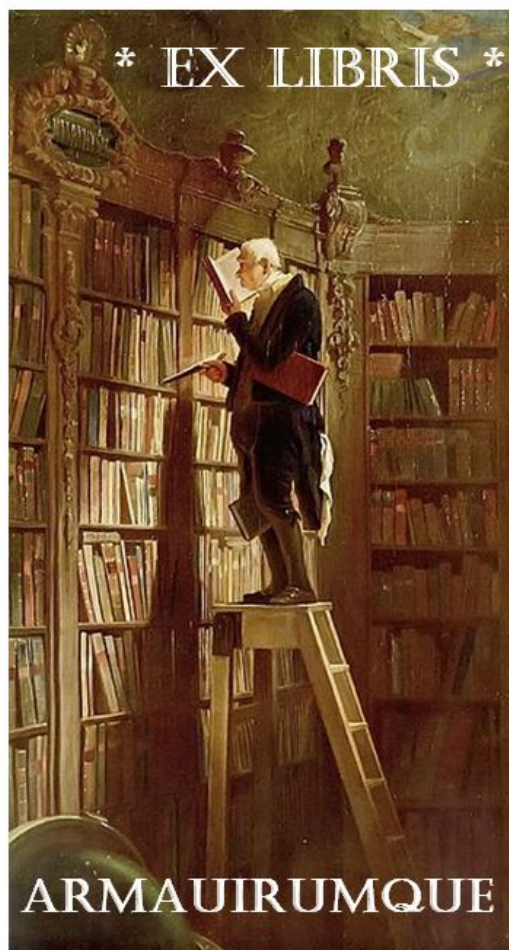


tinte que la *Maria Stuart* de Schiller. La figura ambiciosa y calculadora de Leicester, conocida ya por Diamante y Tronchin, y que en Schiller recibió sus rasgos específicos de hipocresía, ocupó en las adaptaciones del argumento isabelino generalmente un papel secundario. Las relaciones de Isabel con él rara vez han sido elegidas como tema principal aparte de la novela de Scott (A. Petersen, *Virginia*, novela, 1926), lo mismo que su relación con Raleigh (E. Hering, *Sterne über England*, novela, 1938). En los dramas y novelas sobre \*Shakespea-

re, incorporado también por Hering, la reina hace el papel de conocedora y mecenas de las artes.

R. Schiedermaier, *Der Graf von Essex in der Literatur*, tesis, Munich, 1908, Cont. del progr. *Kaiserslautern*, 1909; W. Bärwolff, *Der Graf von Essex im deutschen Drama*, tesis, Tübinga, 1920; J. H. Grew, *Elisabeth d'Angleterre dans la littérature française*, tesis, París, 1932; H. Meise, *Die Gestalt der Königin Elisabeth von England in der deutschen Literatur*, tesis, Greifswald, 1941; F. S. Boas, *Queen Elizabeth in Drama*, Londres, 1950.

**Isolda.** Ver *Tristán e Isolda*.



**Jantipa.** Ver **Sócrates**.

**Jasón.** Ver **Medea**.

**Jaufré Rudel.** Ver **Rudel**, **Jaufré**.

**Jefté, La hija de.**—La historia, narrada en el capítulo 11 del *Libro de los Jueces* del Antiguo Testamento, del general y juez Jefté, cuenta cómo durante la guerra contra los ammonitas promete al Señor, en caso de salir victorioso, ofrecerle en sacrificio el primer ser viviente que le salga al encuentro a su regreso al hogar, y se ve obligado a sacrificar a su propia hija, después de concederle un plazo de dos meses para que junto con sus compañeras pueda llorar su desgracia en la soledad de las montañas. Esta historia fue ya recogida en su esencia por un poeta anónimo judío del siglo primero de la Era cristiana, en su poema elegíaco *Lamento de Seila en el monte Ste-lac*, que se conserva en una versión latina. El tema de las lamentaciones por la hija de Jefté, bien como lamento de la muchacha, de sus compañeras o de su padre, ha sido constante en la literatura desde que \*Abelardo, en el siglo XII, lo trató, como llanto de las vírgenes israelitas mencionadas por la Biblia, en *Planctus virginum Israel super filia Jeptae Galaditae*. Los principales imitadores aparecen en la lírica del Barroco: A. de Rivaudeau, *La fille de Jephté*, 1556; R. Herrick, *The Dirge of Jephthah's Daughter*, 1647; G. Ph. Harsdörffer, *Die Betrübte Mara, des Richters Jephthe Tochter*; Ch. Hofmann von Hofmannswaldau, *Thränen der Tochter Jephta*; H. v. Assig und Siegersdorf, *Freud und Trauren der Tochter Jephta*; C. Barlaeus, *Oratio Jephthae filiam immolaturi*, y en el siglo XIX: Lord Byron,

*Jephtha's Daughter*; A. de Vigny, *La fille de Jephté*; J. G. Whittier, *Jephthah*, 1827; A. Tennyson, *Jephthah's Daughter*, 1833; St. Phillips, *The Maiden on the Mountains*, 1915.

El Renacimiento vio en el sacrificio ofrendado por el padre un argumento heroico-dramático, que fue recogido por primera vez por el escocés G. Buchanan en su drama académico latino *Jephthes* (1554), modelo de tragedia clasicista a lo Eurípides y Séneca: comienza con un diálogo entre la madre y la hija, que poco después reciben la noticia de la victoria de Jefté, y termina con la noticia de la muerte de la hija transmitida por un emisario. El padre no se aparta ni un momento de su compromiso, que muy pronto es aceptado como propio también por la hija; los intentos de disuasión de los amigos son sólo un contraste muy débil; en el centro se halla la discusión sobre la necesidad del cumplimiento de la promesa. Imitan los rasgos esenciales el *Jephtha* latino de B. Seidel (1568), sólo que aquí el motivo de las lamentaciones aparece destacado, y el *Jephthes* de Fulda. En cambio el drama griego *Jephthae* (1544) de John Christopherson siguió exactamente el relato bíblico; incluyó la historia anterior y el conflicto de Jefté con sus hermanos, poniendo el acento en la vida sentimental de los personajes principales; por primera vez la madre se opone al sacrificio. De un estilo épico parecido, pero mucho más seco, fueron *Der Jephthe mit seiner tochter* (1555), de H. Sachs, y la obra teatral alemana, muy extensa y abarrotada de personajes, *Votum Jephthae*, de J. Pomarius (1574). La inclusión de la historia previa concentró algunas veces el verdadero conflicto en los dos últimos actos (G. Dedeken, *Jephtah*, 1594).

Así como el severo Dios de Israel fue del agrado del joven protestantismo, el tema de la renuncia al mundo estaba en consonancia con la temática de los mártires propia del drama católico cultivado por las órdenes religiosas. A partir del drama jesuítico español-latino *Tragedia quae inscribitur Jeptaea* (ant. a 1575) pueden mencionarse hasta la segunda mitad del siglo XVIII alrededor de 50 obras de la misma Orden, y dos de la benedictina, el *Jephthae* lírico-elegíaco de Cornelius a Marca (1608) y el más dogmático *Jephthae Princeps Galaad* de Thomas Weiss. El drama jesuítico más importante es el *Jephthas* de J. Balde (1654, readaptación de un *Jephthae* de 1637), en el que por primera vez se compara la inmolación de la hija con la de Cristo, y en lugar de la madre se introduce al amante de la hija, casi imprescindible en la historia posterior del argumento. En el drama jesuítico *Seila, Figlia di Jefte* de G. Granelli (1766) se convirtió en tema principal el vencimiento del amor humano demostrado al mismo tiempo en dos amantes. También el drama profano del siglo XVII utilizó el argumento como ejemplo de la futilidad de todo lo terreno (A. de Koning, *Jephthahs Ende Zijn Eenighe Dochters Treur-Spel*, 1615; J. van den Vondel, *Jephtha*, 1659) o lo convirtió en una acción de mucho colorido provista de elementos cómicos (J. B. Diamante, *Cumplirle a Dios la palabra*, 1774; Ch. Weise, *Der Tochtermord*, 1680).

El motivo de las lamentaciones, que en el drama de Balde fue la base de intermedios lírico-musicales, parecía exigir su utilización músico-dramática. A partir de *La Figlia di Jefte*, de O. Tronsarelli (1632), y del *Jephthae*, de G. Carissimi (1650), se convirtió en tema favorito de oratorios, entre los que destaca el *Jephthae* de T. Morell/G. F. Händel (1752). La primera ópera y la de mayor calidad es probablemente la de G. F. Roberti/C. F. Polaroli (*Jefte*, 1702); la acción resulta aquí de más efectismo, al ocultar el padre a la hija en qué consiste el sacrificio. En el siglo XIX es característico el *Jephthas Geliibde* de A. Schreiber/G. Meyerbeer (1811), con dos amantes rivales. Los oratorios y óperas sobre el argumento pasan del centenar.

En el humanitario siglo XVIII la problemática jeftica encontró escaso interés, que vuelve a aumentar en el siglo XIX. El argumento fue interpretado generalmente como un conflicto del deber en el sentido de Schiller y se destacan más las fuerzas que

actúan en contra de la inmolación. El siglo XIX no produjo ninguna obra importante. Marie Thérèse Peroux d'Abany adaptó el argumento a una novela sentimental (*Seila, Fille de Jephthé*, 1801) en la que el ansia de inmolación de la heroica hija logra convencer incluso al amante. En el drama *La Figlia di Jefte*, de F. Bellotti (1834), la madre y el prometido se esfuerzan inútilmente por salvarla. En F. Fracassini (*Il Voto di Jefte*, drama, 1837) el padre desea ofrecer su propia vida en lugar de la de su hija; en K. Diez (*Jephthas Opfer*, 1874) intenta avisarla antes de su llegada, y en José M. Díaz (*Jefte*, 1845) quiere encubrir el encuentro con una mentira. El *Jephthah* de L. Freytag (drama, 1874) es probablemente la única adaptación que monta un «happy-end», haciendo que un sacerdote considere a Jefte redimido por su simple disposición a cumplir la promesa, llevando a la novia a su prometido.

El siglo XX volvió a la raíz religiosa del argumento intentando hacer comprensible su «inhumanidad» por medio de una nueva interpretación. Según la epopeya *Jephthas Tochter* de F. Held (1894) Jefte no hizo la promesa a Jehová, sino a El, dios de los ammonitas, y tiene que contemplar ahora cómo el dios extranjero y el príncipe extranjero le roban la hija. A esta variante se ciñe un drama de H. L. Held (*Tamar*, 1911). La obra judía de Schalom Asch (1915) nos muestra también a una muchacha que se consagra voluntariamente al dios Moloch, a quien su padre la había prometido. R. Menshick (drama, 1929) plantea la catástrofe como la consecuencia de una intriga. J. Linnankoski (*Jefthas Tytar*, drama, 1911) y E. Girardini (*Jefte*, drama, 1929) convirtieron el argumento en una discusión entre los dos amantes. Desde la visión de la Primera Guerra Mundial, H. v. Boetticher (*Jephtha*, drama, 1919) convirtió la inmolación en un sacrificio por la paz. También en la obra en un acto de F. Ruh (1920) comienza con el sacrificio una nueva Era: Jefte recibe como hijo al ammonita prisionero y amante de su hija. La postura de Jefte fue interpretada por E. Lissauer (*Das Weib des Jephtha*, drama, 1928) como principio de orden y legalidad humanas, del que es víctima la esposa, cuyos sentimientos se rebelan. La novela de E. L. G. Watson (*A Mighty Man of Valour*, 1939) puso frente a la ciega sumisión de Jefte a un Dios implacable. En L. Feuchtwanger (*Jefthas Tochter* und

*seine Tochter*, novela, 1957) la promesa de Jefté cobra sentido con la unidad nacional de Israel.

J. Porwig, *Der Jephtastoff in der deutschen Dichtung*, tesis, Bratislava, 1932; W. O. Sypherd, *Jephthah and his Daughter*, Newark/Delaware, 1948.

**Jesús.** — A pesar de que la vida y la doctrina de Jesús se han reflejado enormemente en la literatura occidental, incluso en la no cristiana, sin embargo el valor religioso, supraliterario del argumento de Jesús ha impedido su libre desarrollo. Los *Evangelios* no sólo ofrecen la realización adecuada, impresionante y más digna del argumento, de forma que todas las imitaciones épicas a partir del *Diatessaron* del sirio Tatiano (h. 170) resultan pálidas a su lado, y sólo podrían considerarse matices dignos de mención algunos como el de la transformación de Cristo en el rey del pueblo germano en *Heliand* (h. 830), sino que al mismo tiempo son una fuente única en su género, en el sentido teológico de verdad revelada sobre la vida de Jesús, de forma que por el momento cualquier readaptación había de limitarse a la cita o paráfrasis de la palabra de Cristo con las ligeras variantes que de su imagen esto podía comportar. Así tenemos al Jesús tosco y burlón de los *Autos Pascuales* de Tréveris, Viena y el *Redentino*, al maestro serio de los de *San Gall* y de la compañía de actores de Francfort, al justo e implacable del *Zehn-Jungfrauen-Spiel* del *Rheinauer Weltgerichtsspiel*, del *Künzelsauer Fronleichnamspiel* y del *Teophilus*, y al Jesús caritativo y misericordioso creado por la mística mariana de los *Autos* de la Asunción de María del siglo XIV, de los tirolese y de la *Pasión de Augsburgo*. La transformación de los autos en grandes obras de la Pasión, como las de A. Greban y J. Michel, no se refieren jamás ni a la figura, ni a los hechos de Jesús. Hasta la Edad Moderna no se vio ninguna problemática, ni conflicto trágico. El teatro medieval tenía conciencia de que la representación de la vida de Cristo abarcaba sólo el aspecto humano de su existencia, y que la acción en realidad no «es», sino que «significa», es decir que había de permanecer transparente para el fondo dogmático. Estos criterios continuaron vigentes, incluso allí donde, como en la *Pasión de Oberammergau*, no se trataba ya, desde el punto de vista histórico-teatral, de teatro «medieval».

Por ello el argumento se adaptó con mayor libertad y valor artístico, allí donde en

realidad no se ofrecía, sino que pasaba como motivo lírico de acentuación ambiental a los himnos latinos y a las oraciones de rogativas y de acción de gracias. Desde los himnos latinos de Gregorio Nacianceno, Ambrosio de Milán (*Veni redemptor gentium*); Venancio Fortunato (*Pange, lingua, gloriosi*), pasando por las secuencias de Notker, hasta los poemas apasionados e intuitivos de Abelardo, la canción popular espiritual, la canción eclesiástica de Lutero y de Paul Gerhardt, el Adviento y la Pasión, la Resurrección y la Asunción de Cristo han sido cantados ininterrumpidamente, logrando más fuerza de expresión allí donde el autor buscaba el acercamiento a Cristo dentro de la línea de las corrientes místicas (Bernardo de Claraval, Friedrich v. Spee, Angelus Silesius, J. Heermann, G. Tersteegen, Novalis, C. Brentano).

La perfección humano-divina de Cristo se hallaba, en el fondo, fuera del ámbito de la literatura ligada a la experiencia humana, especialmente de las formas pragmáticas. En Lutero tenemos en lugar del «valor simbólico» medieval del argumento, la repulsa de su adaptación en general, conservada quizá todavía por Boileau. La pérdida de la fe ortodoxa a partir de la Ilustración provocó una adaptación racionalizante, que sólo veía en Cristo al héroe y al maestro de virtudes (N. de Bohaire Duthell, *Jésus-Christ ou la véritable religion*, drama, 1792), o se apropiaba sentimentalmente del argumento, como en el *Messias* de Klopstock (1748-1773), en que la figura central queda relegada por estados de ánimo, impresiones de la naturaleza y contemplaciones; como sólo era comprensible lo humano de Cristo, también esta adaptación literaria destacada del argumento se agotó en la fuerza de impresión de la Pasión, Muerte y Resurrección. La solución de destacar la imagen de Jesús oponiéndole un personaje paralelo o de contraste fue utilizada por las numerosas adaptaciones de los argumentos de \*Ahasvero, \*Judas, \*María Magdalena, \*Juan, \*Juliano el Apóstata y Barrabás de los siglos XIX y XX, mientras que los proyectos más importantes de incorporación del argumento de Jesús propiamente dicho, como los de R. Wagner, F. Hebbel y O. Ludwig, no llegaron a realizarse o quedaron en fragmentos.

Tuvo una influencia importante la crítica bíblica de las obras de D. F. Strauss (*Das Leben Jesu*, 1835) y de E. Renan (*Les origines du Christianisme*, 1863-1883), porque

proporcionaron las bases teóricas para ver en lo sucesivo a Jesús sencillamente como hombre con sus sufrimientos, desilusiones y dudas humanas, secularizando su figura y su biografía. De este modo el argumento de Jesús se convirtió en objeto de la novela histórica y del drama, que, según las ideas filosóficas de cada autor, presentaban a Jesús como revolucionario social, como personalidad mitificada en el sentido de Strauss o como caso patológico. Ya L. X. Sauriac creó con *La mort de Jésus* (drama, 1849), bajo la influencia de la Revolución de 1848, una obra de tendencia socialista. F. Sallet (*Laien-Evangelium*, 1842) acentuó la segunda palabra del «Ecce homo». F. A. Dulk (*Jesus der Christ*, 1865) atribuyó, siguiendo el ejemplo de Strauss y de Renan, el papel principal a José de Arimatea: José da al Crucificado una bebida que provoca una catalepsia, lo que le permite llevarse a Jesús como si realmente estuviera muerto. Una función parecida cumple José en G. Trarieux (*Joseph d'Arimatea*, drama, 1898), H. Benzmann (*Eine Evangelienharmonie*, epopeya, 1909) y E. Lerou (*Hié-sous*, novela, 1903). El blando y sensible Jesús de Renan, un reformador social que se va exaltando cada vez más, pero que no está libre de dudas, que salen a la superficie sobre todo en la escena de Getsemaní, continuó influyendo en E. Thomas (*Jésus*, drama, 1889); Ch. Grandmougin (*Le Christ*, drama, 1892); L.-F. Sauvage (*Le prophète Jésus*, drama, 1901); J. Lepsius (*Leben Jesu*, 1917 y sig.); F. Avenarius (*Jesus*, drama, 1921); G. Papini (*Storia di Cristo*, novela, 1924), y E. Ludwig (*Der Menschensohn*, biografía novelada, 1928). Rasgos sentimentales dominan también la figura de Jesús creada por W. v. Molo (*Legende vom Herrn*, 1927). En C. Löffler (*Jesus Christus*, drama, 1904), Jesús quiere ser sólo hombre, pero su madre y San Pedro dicen que es Dios; en H. v. Gumpenberg (*Der Messias*, drama, 1891), Jesús mismo elige esta tesis para revolucionar al pueblo y la paga con la muerte. La posibilidad, utilizada ya en tiempos de la Revolución Burguesa, de convertir en decisivo el componente socialista de la doctrina de Cristo, y ver, como más tarde Arno Holz (*Buch der Zeit*, 1885), en Jesús al «primer socialista», domina todavía el apasionado libro de la autora de novelas policíacas D. L. Sayer, *The Man Born to the King* (1949), y llevó a H. Barbusse (*Jésus*, novela, 1927) incluso a representar a Jesús como comunista ateo. También está

secularizada la imagen de Jesús del americano J. Erskine (*The Human Life of Jesus*, 1945) y de su compatriota L. C. Douglas (*The Big Fisherman*, novela, 1952), que probablemente, bajo la influencia de la Christian Science, vio en Jesús al precursor de una vida llena de felicidad y de libertad interna, R. Graves (*King Jesus*, novela, 1954), en cambio, modificó totalmente las bases de la misión histórica y redentora de Cristo, convirtiendo al Hijo de Dios en hijo legítimo de Antípatro, que cumpliendo las esperanzas mesiánicas judías combina la dignidad de soberano terreno con la de Mesías. *The Nazarene* de Sch. Asch (novela, 1950) está escrita con visión judía. En cambio el movimiento «Renouveau catholique» dio lugar a que se escribieran las novelas sobre Cristo de F. Mauriac (*Vie de Jésus*, 1936) y de H. Daniel-Rops (*Jésus en son temps*, 1945); también escribió con espíritu cristiano E. Schaper (*Das Leben Jesu*, 1936). El eludir las prevenciones estéticas para adaptar literariamente la figura de Jesús, dando a conocer su carácter según las opiniones de las personas que le rodeaban, como ya lo había hecho L. Wallace en su conocidísima novela *Ben Hur* (1880), ha sido intentado además de por D. L. Sayers también por G. Menzel en su novela sobre Pilatos, *Kehr wieder, Morgenröte* (1952), y M. Brod (*Der Meister*, novela, 1952), pero sobre todo por P. Lagerkvist en su *Barabbas* (novela, 1950), que hizo nacer la imagen de Jesús del alma del ladrón y negador, es decir «ex negativo». Una mayor libertad frente al argumento conservó también P. Rosegger, narrando el Evangelio desde el ángulo visual de un obrero condenado a muerte (*INRI*, novela corta, 1905).

E. Arnold (*The Light of Asia*, epopeya, 1879) relacionó a Jesús con el budismo, cosa que también hizo la novela de Lerou y K. Weiser (*Jesus*, tetralogía dramática, 1906); en cambio R. Dehmel (*Jesus, der Künstler*, poema) lo relacionó con el ideal de belleza de la antigüedad clásica en la figura de \*Psique. J. V. Widmann (*Der Heilige und die Tiere*, narración en verso, 1905) se ocupó de la relación de Jesús con los animales. Se hicieron populares las *Leyendas de Cristo* de Selma Lagerlöf (1904), que resulta significativo volviesen a recurrir a la ingenua fe de las leyendas medievales, y al lado de las cuales resulta pálido un ensayo parecido de K. Röttger (*Christuslegenden*, 1914).

Para eludir las objeciones teológicas e históricas, que siempre han provocado las obras literarias sobre Jesús, y liberarse al mismo tiempo de la limitación de los cánones de la acción evangélica y de la simple reconstrucción de lo histórico, numerosos autores modernos han intentado interpretar el destino de Jesús trasladándolo a la época actual y haciéndole soportar por segunda vez la incomprensión, la infidelidad y la inmolación. El plan de Goethe de un retorno de Cristo dentro del marco de la historia de \*Ahasvero fue seguido por el *Jésus-Christ en Flandre* de H. de Balzac (cuento, 1831), *El Gran Inquisidor* de Dostoievski (1880), *Le Ressuscité* de F. Hauser (drama, 1901), y por Saint Georges de Bouhélier (*La tragédie du nouveau Christ*, drama, 1901), H. v. Kahlenberg (*Der Fremde*, narración, 1901), W. Scharrelmann (*Die Wiederkunft Christi*, drama, 1905), F. Timmermanns (*Das Jesuskind in Flandern*, narración, 1917), J. Wittig (*Das Leben Jesu in Palästina, Schlesien und anderswo*, 1925), R. Huch (*Der wiederkehrende Christus*, narración, 1926), R. Michel (*Jesus im Böhmerwald*, narración, 1927). Muy conocido fue el Cristo que actúa en medio de los obreros berlineses en M. Kretzer, *Das Gesicht Christi* (novela, 1897). A este tipo de actualizaciones por medio de la confrontación con la época actual pertenece también el drama de Diego Fabbri *Processo a Gesù* (1955), en el que un grupo de actores judíos repite el proceso contra Jesús controlando su autenticidad. La invención literaria de figuras parecidas a Cristo, como hacen G. Hauptmann (*Der Narr in Christo Emanuel Quint*, novela, 1910) y A. Wilbrandt (*Hairan*, drama, 1899), se dio repetidamente durante el cambio de siglo y sin duda estuvo influenciada por el comportamiento y los escritos ético-sociales de Tolstoi. El héroe de F. Holländer (*Jesus und Judas*, novela, 1895) en un apóstol social que fracasa; el *Nazarín* de Pérez Galdós (novela, 1895) en un mensaje para su época, que en lo esencial se apoya en la enemistad de Tolstoi hacia la cultura y en la doctrina de no resistencia de éste; el protagonista lleva a cabo curaciones y tiene visiones y, finalmente, es apresado y llevado a la cárcel de Madrid. El héroe de A. Fogazzaro, Benedetto (*Il Santo*, novela, 1906), es un reformador de la Iglesia, cuyo parecido con Cristo se lleva hasta los más mínimos detalles, siendo denunciado por las jerarquías eclesiásticas de Roma ante las autoridades

seculares. Un Jesús belicoso y vengador es el modelo de *Le Désespéré* de L. Bloy (novela, 1886), que muere sólo e incomprensido. También A. Fua (*Le Semeur d'idéal*, drama, 1901), G. Frenssen (*Hilligenlei*, novela, 1906), M. Mell (*Das Nachfolge Christi-Spiel*, 1927) y N. Kazantzakis (*Pasión Griega*, novela, 1950) presentan a Jesús como hombre moderno que deja en ridículo la autosuficiencia de los hombres.

El espíritu de hermandad, el sufrimiento y la autoinmolación de Cristo como símbolos de la indigencia humana en general y al mismo tiempo como aviso y consuelo fueron un motivo importante para la literatura expresionista (P. Hille, *Das Mysterium Jesu*, 1921; J. Winckler, *Der Irrgarten Gottes*, 1921; S. v. d. Trenck, *en Leuchter um die Sonne*, 1924-1927; P. Zech, F. Werfel, H. Lersch, R. J. Sorge, K. Heynicke).

G. Pfannmüller, *Jesus im Urteil der Jahrhunderte*, 1908; A. H. Kober, «Christus Dichtung» (*Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, 31), 1917; D. Lange, *Das Christudrama im 19. und 20. Jahrhundert*, tesis, Munich, 1924; H. Spiero, *Die Heilandsgestalt in der neueren deutschen Dichtung*, 1926; K. Röttger, *Die moderne Jesus-Dichtung*, 1927; H. Maschek, «Die Christusgestalt im Drama des deutschen Mittelalters» (*Jahrbuch der österreichischen Leo-Gesellschaft*), 1932; H. Petzold, *Das französische Jesus-Christus-Drama nach dem Verfall der mittelalterlichen Mysterienspiele*, tesis, Leipzig, 1937; E. Widemann-Keldenich, *Die Christusgestalt in der neueren deutschen Epik*, tesis, Munich, 1948; H. Schirmbeck, «Der moderne Jesus-Roman» (en H. Friedmann/O. Mann, *Christliche Dichter der Gegenwart*), 1955; H. Hinterhäuser, «Die Christusgestalt im Roman des 'Fin de Siècle'» (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 113), 1961.

**Job.**—El Libro de Job del Antiguo Testamento nos muestra la prueba de un hombre piadoso exigida a Dios por Satanás y llevada a cabo por medio de un pacto entre ambos. Job, un hombre acomodado, padre de numerosa prole, hombre feliz y temeroso de Dios, pierde primero sus propiedades y su familia, pero a pesar de su dolor se mantiene firme en la fe. Sin embargo cuando además es atacado por la lepra y su esposa le abandona burlándose de él, no sabe oponer al «consuelo» de tres amigos, que según el criterio ortodoxo ven en su dolor el castigo de sus pecados y le animan a que declare sus culpas, otra cosa que la tenaz convicción de su propia inocencia, y el conocimiento ganado en la desgracia de que si bien Dios es poderoso, se halla tan lejos de los hombres que no oye las súplicas de éstos, atacando sin sentido a los justos y dejando libres a los injustos. La

voz de Dios muestra a Job la grandeza de la Creación, la nulidad humana y su incapacidad para comprender los planes de Dios. Job aprende a ser humilde, recibiendo todo lo perdido por partida doble y pide clemencia por sus amigos, que van a ser castigados por su suficiencia.

El reconocimiento por Job de la omnipotencia divina y la aceptación inicial de la voluntad de Dios —«Dios me lo ha dado, Dios me lo ha quitado, hágase su voluntad»— llevaron, en la teología de la Edad Media, a olvidar la rebeldía contra el orden establecido por Dios en el Universo en favor de la imagen del piadoso paciente, venerando en la persona de Job el símbolo del estoicismo cristiano (Gregorio Magno, *Moralium libri XXXV seu expositio in librum Job*, s. VI; Nicolás de Lyra, *Postilla*, prin. del s. XIV). El hombre que se veía obligado a soportar sufrimientos se convirtió de este modo en un ser sometido a la voluntad de Dios, que los acepta con estoicismo. Así ven la figura de Job los *Wessobrunner geistlichen Ratschläge*, el libro escolar de Egbert de Lieja, sobre la sabiduría de la vida, *Fecunda ratis* (prin. del s. XI), y numerosas citas de la literatura medieval (Hartmann von Aue, *Der arme Heinrich*, hacia 1195; Elsbeth Stagel, *Leben der Schwestern zu Tölz*, mediados del s. XIV).

Las adaptaciones literarias de este argumento, tan perfectamente dialéctico y tenso, cuyas escenas tienen ya forma en el texto bíblico, con el único lastre de la larga conversación de Job con sus amigos recargada de pensamientos, no aparecieron hasta el drama realista burgués del siglo XVI (J. Ruof, *Die Beschreybung Jobs...*, 1535; J. Lorichius, *Jobus patientiae spectaculum*, 1543; J. Narhamer, *Historia Jobs*, 1546; H. Sachs, *Comedi Der Hiob*, 1547). Todas estas escenificaciones del *Libro de Job* empiezan con la presentación del piadoso Job y del banquete celebrado en su casa; seguidamente comienza la desgracia —las malas noticias se ofrecían al drama todavía joven, montado según modelos antiguos, como auténticos «relatos de mensajeros»— que se desarrolla con gran rapidez. La protesta final de Job apenas es perceptible, y el que ha continuado alabando a Dios en el sufrimiento recibe al final un premio maravilloso. También el diálogo entre Dios y el demonio —más tarde modelo para el «Prolog im Himmel» del *Fausto* de Goethe— fue llevado a escena. Ruof encuentra justificación para la muerte de los hijos en la arrogancia de

éstos. El papel del diablo y su intervención en el destino de Job ha sido activado respecto al modelo, lo mismo que la mala intención de la mujer. En J. Bertesius (*Hiob Tragicomedia*, 1603) se hace patente el carácter cómico del teatro barroco con su aumento de papeles de figuras populares. Por lo demás, el teatro del siglo XVII mostró después escaso interés por el argumento, cuya tradición medieval tardía tiene todavía eco en una obra del teatro popular *Der geduldige Job*. B. Schupp, en un escrito didáctico (*Der geplagte aber gedultige Hiob*, 1659), nos ofrece un ejemplo de la Omnipotencia divina, que en un momento puede destruir y elevar; en él un hombre es curado de su descontento por no poder dar mejor dote a sus hijas.

Autores de mediados del siglo XIX, que intentaron renovar el drama bíblico, recogieron también este argumento (J. W. Müller, drama, 1850; Ph. Zopf, cuadro dramático, 1866). Desde ahora es racionalizado; Dios desaparece de la acción, y en su lugar se coloca al «genio» de Job, y Satanás aparece como figura de fondo muda y vestida de rojo; el pacto de los poderes sobrenaturales es sólo insinuado por los malos presentimientos de Job (B. Pönholzer, *Job, der fromme Dulder*, drama, 1862). Una narración en verso de H. Köster (1855) presenta el conflicto entre Dios y el demonio, pero en cambio no presenta el de Dios y Job; Job llega por su propio conocimiento a afirmarse en la fe.

Más frecuente ha sido, en la época moderna, la utilización del nombre de Job como símbolo de un hombre agobiado por su destino (J. J. Rietmann, *Hiob oder das alte Leid im neuen Lied*, poema, 1843; L. v. Sacher-Masoch, *Der neue Hiob*, narración). Fue relacionado en sentido político con el destino del pueblo alemán por S. Brunner en un poema épico satírico (*Der deutsche Hiob*, 1846), por E. Wiechert en el *Spiel vom deutschen Bettelmann* (1932), por K. Eggers (drama, 1933) y por Th. Haerten (*Die Hochzeit von Dobesti*, drama, 1936), mientras que O. Kokoschka (drama, 1918) utilizó a Job como símbolo del marido paciente y A. J. Welti (*Hiob, der Sieger*, drama, 1928) comparó su destino con el de Johann Kepler.

El problema de fe del hombre arrancado de la seguridad de la existencia, cuyo caso ejemplar era el de Job para la literatura de los años 20, volvió a fructificar (J. Hilbert, *Job*, drama, 1928; P. Zech, *Zuletzt bleibt Hiob*, drama, 1928; H.-J. Haecker,

*Hiob*, drama, 1937). J. Roth (novela, 1930) hizo paralelo de Job con un judío emigrado a América, que sufrió mucho con sus hijos, pero finalmente vuelve a Dios por la curación milagrosa de uno de éstos. La época posterior a la Segunda Guerra Mundial se sentía a sí misma dentro del signo del existencialismo como «madura para el sufrimiento de Job» (H. Ehrenberg, *Hiob - der Existentialist*, 1952). El Job de R. Lauckner (drama, 1955) comprende que Dios no es ni el justo juez en el que creen sus amigos, ni el tirano que castiga sin sentido a su propia imagen, sino que ante Dios todo tiene otro sentido y medidas diferentes que en la mentalidad de los hombres; con la criada, que le ha permanecido fiel, Job empieza una nueva vida. A. MacLeish, en su *Spiel um Job* (drama, 1958), repite el destino de Job en un hombre moderno y al final, amortiguando el premio maravilloso de Job, hace ver, dentro del signo de una fe nueva, también un nuevo comienzo de vida del matrimonio, y se distingue por los «papeles» de Dios y el demonio confiados a dos actores viejos, con los que éstos se van identificando paulatinamente, de forma que de la dialéctica representada se llega a una auténtica de los temperamentos y las filosofías.

J. Hügelberger, *Der Dulder Hiob in der deutschen Literatur*, tesis, Graz, 1930; H. Maclean, «The Job Drama in Modern Germany» (*AUMLA*, 2), Melbourne, 1954.

**Johann von Leyden.**—Jan Bockelson, llamado Johann von Leyden (1509-1536), fue originalmente sastre, después comerciante y posadero en Leyden, donde ejerció también como actor, siendo miembro de una «Rederijkerbühne» (compañía de teatro popular). Llegó en la escolta de su paisano, el panadero y anabaptista Johann Matthys, a la ciudad de Münster gobernada por los anabaptistas y que se hallaba en guerra con el obispo, haciéndose cargo del poder en 1534, después de la muerte de Matthys. Se nombró a sí mismo rey de una nueva Sión, impuso la comunidad de bienes y la poligamia, llevando un gobierno en el que se expansionaban libremente el fanatismo religioso, los desenfrenos del vicio y un ansia de poder que no retrocedía ante ninguna clase de crueldad, hasta que después de la conquista de la ciudad, y a pesar de la promesa hecha por el obispo de respetar su vida, fue ejecutado por éste y colgado de la torre de la iglesia de San Lamberto metido en una jaula.

El carácter del bizarro joven, de talento organizador y militar y con capacidad para entusiasmar a las masas, es muy variado tanto en la historiografía como en la literatura. Los informes de la época, tanto del campo protestante (H. Gropius, 1563) como del católico (H. Kerksenbroick, 1545), le muestran poca simpatía; los testimonios conservados de cada uno de los condenados están en cierto modo deformados como autoacusaciones. La cuestión principal de si Bockelson creyó efectivamente en su misión divina fue, por ello, negada durante mucho tiempo, e incluso la posibilidad de una buena fe inicial, que a lo largo del desarrollo se había ido transformando en ansia de placeres y en defensa de la posición de poder conseguida, sólo fue admitida, y no claramente, en la era del fortalecimiento del socialismo. La literatura lo presenta unas veces como desalmado impostor, otras como idealista trágicamente fracasado y hasta como vanidoso charlatán. La incapacidad de los adaptadores de limitar la gran riqueza de motivos transmitidos a los estrictamente necesarios, se hace ya bien patente en la utilización conjunta y estereotipada de tres figuras femeninas: Divara, la seductora e intrigante viuda del predecesor Matthys; la heroica Hilla Freyken, que como una segunda \*Judit pretende asesinar al obispo y, finalmente, es ejecutada; y la conmovedora Elisabeth Wandtscherer, que es ejecutada personalmente por su esposo «el rey», y nos muestra más en contraste el carácter del héroe.

Para las generaciones que siguieron a Bockelson, los excéntricos acontecimientos de Münster fueron tan sólo una farsa: tanto en la novela picaresca de Th. Nash *The Unfortunate Traveller or the Life of Jack Wilton* (1594), como en el drama jesuítico de Dillinger *Bocoldus rex Hircaniae* (1722), Bockelson es un monarca de pícaros y bufones. La aversión que aquí aflora contra los anabaptistas predominó más tarde en la era de la Ilustración; el historiador A. L. von Schlözer escribió con este motivo expreso en 1784 una historia juvenil. La primera dramatización moderna, la *Elisabeth* de Chr. B. Schücking (1777), nos muestra al embaucador consciente cuyo afán de dominio triunfa sobre el amor hacia su mujer, mientras que Nesselrode (drama, 1786) colocó en primer plano la historia de una pareja de amantes de libre invención, cuya felicidad es destruida por las lascivas intenciones del tirano. Esta técnica de diri-



gir la acción fue utilizada después de él por muchos otros (C. F. van der Velde, *Die Wiedertäufer zu Münster*, novela, 1821; F. Steinmann, *Die Königsbraut*, narración, 1824; A. Mützelberg, *Der Prophet*, novela, 1854; H. Brinckmann, drama, 1855; R. Weber, *Die Wiedertäufer von Münster*, cuento, 1877). Son interesantes la dramatización de C. A. Vulpius (1793) totalmente insuficiente desde el punto de vista literario, y la extensa novela, que comienza ya con la vida de Bockelson en Leyden, de K. Spindler (*Der König von Sion*, 1837); en ambas se destaca fuertemente el aspecto vanidoso y cómico del carácter del sastre, que sin duda fue un componente importante.

Decisiva para la popularidad del tema fue la ópera de Scribe/Meyerbeer *El profeta* (1849), cuyo éxito debe atribuirse al interés de los años de la revolución por los temas revolucionarios. Prescindiendo del hecho de que Scribe mezcló la historia del anabaptista con motivos de la Guerra de los Campesinos, logró por primera vez adjudicar a Bockelson, el hombre, rasgos simpáticos y trágicos: ofendido en su dignidad humana por el rapto de su prometida, se convierte en abogado de la causa del pueblo, pero sucumbe a la seducción del poder. El paso de la simpatía por la persona a la simpatía por la causa lo dio A. Görling (1859) en la novela de insuficiente motivación psicológica *Die Wiedertäufer*. Con más habilidad caracterizó R. Hamerling en su poema épico en hexámetros *Der König von Sion* (1868) al joven lleno de fe y entusiasmo, que sólo se convierte en tirano por su desprecio hacia la humanidad y que tiene que soportar la tragedia del profeta que se adelanta a su época. Las características, destacadas por Hamerling, se conservaron durante mucho tiempo en las adaptaciones del argumento (E. Mevert, *Der König von Münster*, drama, 1869; L. Schneegans, *Jan Bockhold*, drama, 1877; V. Hardung, *Die Wiedertäufer in Münster*, drama, 1895); y si bien la imagen bockelsiana de impostor intrigante (E. L'Épine, *Légende de la vierge de Münster*, novela, 1881; K. R. Uschner, *Weltwirren*, drama, 1899; O. Weddigen, *Der König von Sion*, drama, 1908), así como la tendencia contra los anabaptistas bien por motivos políticos (N. Hürte, nov. cort., 1856; H. Tiemann, *Die Wiedertäufer in Münster*, narr., 1892; A. J. Cüppers, *Der König von Sion*, drama, 1900) o religiosos (J. Collin de Plancy, *Légende du Juif-Errant*, novela,

1847; F. Wildermann, *Der König der Wiedertäufer*, drama, 1895) se conservaron también, en Collin de Plancy todo el movimiento anabaptista es una campaña destructora del Judío Errante contra el Cristianismo.

En nuestra época se hace patente, en las numerosas adaptaciones del argumento, la mayor facilidad de comprensión por los procesos revolucionarios (L. v. Strauss und Torney, *Der Jüngste Tag*, 1922; L. Huna, *Der Kampf um Gott*, 1923; G. v. d. Gabelentz, *Masken des Satans*, 1925; H. Strauch, *Die tolle Stadt*, 1926; F. Th. Csokor, *Der Schlüssel zum Abgrund*, 1955; H. Paulus, *Die tönernen Füße*, 1954). En la novela de Csokor se exhibe toda una serie de tendencias intelectuales de corte revolucionario. Jan Bockelson es, sin embargo, un déspota descreído y un seductor de mujeres que es llamado a Münster por el predicador Rothmann, el cual ha perdido la fe en Dios y quiere fundar un reino para este mundo. Las adaptaciones cómicas del argumento se basaban tanto en los elementos cómicos contenidos en él como en ciertos aspectos de la ópera de Meyerbeer (G. Raeder/Th. Uhlich, 1850; W. Pollack/F. Westhoff, 1884). El argumento, cuyos horrores e infamias causaron repulsión a A. von Droste-Hülshoff (proyecto de drama 1837) y cuya terrible comicidad tampoco estaba de acuerdo con el humanitarismo activo de G. Hauptmann (fragmento, *Die Wiedertäufer*, 1909), por su paralelismo con los acontecimientos de hoy (F. Reck-Malleczewen, *Bockelson*, novela, 1937) sirvió de punto de partida para su adaptación trágica o satírica. F. Dürrenmatt (*Es steht geschrieben*, drama, 1947) demostró que el argumento tiene cabida en el teatro moderno con su «Komödie als Welttheater». El actor Bockelson, llevado de su espíritu de comediante, se pone a hacer el papel de un poderoso. Él y su adversario, el obispo Von Waldeck, aficionado al teatro, son conscientes de la apariencia que es el mundo. Mientras todos los que siguen seriamente sus ideas perecen, Bockelson en cambio es perdonado por los príncipes por haber desempeñado tan bien ese papel.

W. Rauch, *Johann von Leyden, der König von Sion, in der Dichtung*, tesis, Münster, 1912; H. Hermesen, *Die Wiedertäufer zu Münster in der deutschen Dichtung*, 1913.

**Josafat. Ver Barlaam y Josafat.**

**José en Egipto.** — El Génesis narra la historia de José, el hijo predilecto del pa-

triarca Jacob, que es vendido como esclavo por sus hermanos envidiosos, yendo a parar a la casa de Putifar, donde su apostura enamora a la esposa de éste, y al resistirse a sus requerimientos es acusado por ella de intento de violación, siendo arrojado a una mazmorra. La fama que durante su estancia en la cárcel adquiere como intérprete de sueños tiene como consecuencia la interpretación de los sueños del faraón, a quien da sabios consejos para la época de hambre que se avecina, por lo cual es nombrado gobernador, y después de comprobar los sentimientos de sus hermanos que llegan a Egipto para comprar trigo, se reconcilia con ellos ofreciendo a su familia refugio en Egipto.

Esta historia de enemistad entre hermanos, de ascenso y caída, del éxito del virtuoso, de la sabiduría del previsor y del amor fraterno que perdona es uno de los puntos culminantes literarios del *Antiguo Testamento*, que en Oriente fue desarrollado ya muy pronto literariamente. De la época del nacimiento de Cristo data la llamada *Proseuche Josephs*, una leyenda judía perdida, que en contra de la tradición trata de la culpa y la redención de José; debido a que José se convirtió en la causa de la esclavitud egipcia, los judíos le admitieron con muchas reservas: según Filón, es como el mediador entre Israel y Egipto, pues Egipto era el símbolo del mundo bajo y sensual, en cuya esclavitud José se había dejado rebajar. En cambio el Islam recoge la leyenda en su forma tradicional en la sura 12 del *Corán* y en el *Midrasch*. Entre las numerosas obras persas sobre la figura de José, la más famosa es el *Jussuf und Suleicha* de Firdusi (1009/1020), en el que la seductora de José se convierte en la esposa de éste, pero llevando vida de castidad después de la consumación del matrimonio. En la epopeya del mismo nombre de Djāmi (s. xv), el tema es el acercamiento paulatino de los amantes: Suleica purga sus intentos de seducción y la difamación durante siete años viviendo como mujer repulsiva y ciega, yendo después a declarar voluntariamente ante el rey la inocencia de José. Se arroja a los pies de José, nombrado entretanto gobernador; él no la reconoce, y no recupera su belleza hasta que adora al Dios verdadero, convirtiéndose en la piadosa esposa de José, que le sigue en la muerte.

La tradición cristiana no idealizó a la seductora, sino a la mujer de José menciona-

da más tarde por la Biblia, Asenet. La *Proseuche der Aseneth* (s. II) narra cómo por su amor hacia José se convierte a su religión y es redimida; su matrimonio es comparado con la unión entre Cristo y su Iglesia; la tradición posterior convirtió a José en la prefiguración de Cristo.

De la Edad Media tardía se conservan en los países románicos algunas representaciones de José (*El sueño y venta de José*, ss. XIII/XIV; *Rappresentatione di Giuseppe figliuolo di Giacobbe*, fin. s. xv; el episodio de José del *Mistère du vieil testament*, fin. s. xv, y la primera parte de éste también independientemente como *Moralité de la vendition de Joseph*, 1538). El tosco drama de Pandolfo Collenuccio (1504) tiene escaso interés, mientras que el español Miguel de Carvajal (*Tragedia llamada Josefina*, 1546) tensó ya la acción dando realce a los sufrimientos amorosos de la mujer. El drama académico latino y del ámbito lingüístico alemán enfoca el argumento en su aspecto pedagógico, extrayendo de él el motivo de la inocencia perseguida y triunfante. El destino del joven ejemplar está acomodado dentro de una historia familiar burguesa, que culmina con la reunión de padre e hijo. En el siglo XVI se escriben más de 25 dramas josefinos; los primeros son los de G. Major/J. Greff (1534) y Cornelius Crocus (1535); es importante además mencionar los de G. Macropedius (1544), Th. Gart (1540) y N. Frischlin (1590). En los Países Bajos y en España siguió influyendo durante mucho tiempo el criterio moralizante del tema de la seducción (Anón., *Triunfos de José*; Lope de Vega, *Los trabajos de Jacob*; J. C. de la Hoz y Mota, *Josef, Salvador de Egipto, y triunfos de la inocencia*, segunda mit. del s. XVII; J. van den Vondel, 1640; J. Cats, *Selbststreit... Poetischer Weise abgebildet in der Person Josephs...*, 1647). Finalmente, en Alemania, Ch. Weise introdujo en el argumento otros personajes, dándole un giro hacia lo cómico (*Die triumphierende Keuschheit*, 1668).

Durante el siglo XVII interesa más la acción de Estado que la prueba de castidad, además de la prianza del favorito (J. Bidermann, 1615); el drama jesuítico de N. Avancini (1650) suprimió incluso el episodio de la seducción, comenzando con la interpretación de los sueños por José: con objeto de mostrar su sabio gobierno y su inteligente prueba de los sentimientos de los hermanos. La novela barroca fue la que mejor adaptó este argumento. Bajo signos

heroico-galantes lo contó Grimmelshausen (*Des vortrefflichen keuschen Josephs in Egypten erbauliche... Lebens Beschreibung*, 1667), desde el regalo de la túnica hasta el reencuentro con el padre y hasta la muerte de éste como ejemplo de la «inmutable Providencia Divina». El conocimiento de las fuentes orientales trajo a primer plano a la piadosa Asenet, quien derrota a la diabólica y seductora Selica y salva a José. La novela de Ph. v. Zesen (*Assenat*, 1670), donde es la esposa de José la protagonista, adoptó los rasgos de una leyenda cortesana: José es prefiguración de Cristo, la seductora Sefira una diablesa; la acción comienza con la entrada de José en Egipto contando la historia de su juventud en una narración incorporada. La novela cortesana se redujo después con J. Meier (*Der Durchlauchtigsten Hebreerinnen... Assenath und Seera Helden Geschichte*, 1697) a una intriga palatina, como sucede también en el drama de Ch. Weise *Der keusche Joseph* (1690). En las heroidas de Ch. F. Kiene (1681), José es todavía el representante de la moral burguesa frente al vicio cortesano, y en las de H. A. v. Zigler und Kliphhausen (1700) se ha convertido ya en el representante de la ética cortesana. En contraste con esto un poema de J. G. de Morillon (*Joseph ou l'esclave fidèle*, 1679) conserva la sustancia teológica del argumento.

La acentuación cortesana cede el paso a la sentimental. El siglo XVIII utilizó el argumento para epopeyas bíblicas o «patriarcales» (el *Altonaer Joseph* de principios del s. XVIII, atribuido durante mucho tiempo a Goethe; E. Rowe, *The History of Joseph*, 1736). Donde se hace más patente la transformación es en el *Joseph und Zulika* de J. J. Bodmer (1753), en el que la seductora es un alma sensible, que se convierte en víctima de insinuaciones diabólicas; en cambio José aparece como el armónico hombre modelo de la Ilustración. Dentro del mismo espíritu klopstockiano se halla también el poema josefino «épico-prosaico» del Goethe joven. En un poema en prosa de J. Bittaubé (1767) figura José como pastor galante, a quien resulta fácil resistir a la seductora, debido a su amor por otra mujer, mientras en la heroida de C. J. Dorat (1769) el despiadado José llega casi a convertirse en acusado. El nombre de Zulica-Selica con el que se volvió a enlazar el argumento a la tradición islámica, aparece en el *West-östlicher Divan* de Goethe como el de la compañera de Jusuf y finalmente de

Hatem, con lo que se trata de una pareja ejemplar de enamorados, cuya primitiva relación con el argumento josefino ha quedado relegada a un papel secundario.

Lo mismo que Avancini, también P. Metastasio concentró su texto de ópera (*Giuseppe riconosciuto*, 1733, música de G. Porcile) en el José ya poderoso y en su reconciliación con la familia, cuyo punto culminante es la escena del reconocimiento. El mismo recorte del argumento fue utilizado por A. Duval/E. N. Méhul para su ópera *Joseph* (1807) y por Ch. J. Wells para su drama *Joseph and His Brethren* (1823). Volvieron al tema de la seducción H. v. Hofmannsthal/H. Graf Kessler/R. Strauss con la pantomima *Joseph Legende* (1914): el joven que aspira a lo eterno e infinito es liberado de la cautividad por un ángel, mientras que la seductora se ahorca con su collar de perlas. Cifándose a la obra de juventud de Goethe y conociendo algunas obras josefinas anteriores, Th. Mann incorporó a su tetralogía de novelas *Joseph und seine Brüder* (1933 a 1943) todas las posibilidades del argumento con la intención de dar al mito «función humana». Lo mismo que en las primeras tradiciones judías, Egipto y la seductora Mut-em-enet son las potencias que hacen peligrar la espiritualidad de José, pero del encuentro con ellas le nace la fuerza para su papel de mediador histórico y político.

A. v. Weilen, *Der ägyptische Joseph im Drama des 16. Jahrhunderts*, 1887; K. Stucki, *Grimmelshausens und Zesens Josephsromane*, 1933; H. Priebatsch, *Die Josephsgeschichte in der Weltliteratur. Eine legendengeschichtliche Studie*, 1937; M. Nabholz-Oberlin, *Der Josephroman in der deutschen Literatur von Grimmelshausen bis Thomas Mann*, tesis, Basilea, 1950; H. Singer, «Joseph in Ägypten» (*Euphorion*, 48), 1954.

**Juana, Papisa.** Ver **Papisa Juana**.

**Juana de Arco.** Ver **Doncella de Orleáns, La**.

**Juana de Orleáns.** Ver **Doncella de Orleáns**.

**Juan el Bautista.**—La vida del precursor de \*Jesús, Juan el Bautista, que llevó una existencia de penitencia en el desierto, predicó y bautizó, fue hecho prisionero por el tetrarca Herodes, que no toleraba los ataques a su matrimonio, y fue decapitado por orden de Herodes, adquiere por las circunstancias de su muerte, tal como nos las describen Mateo y Marcos, un acento

dramático al que debe su frecuente y permanente utilización literaria. Herodías, que se había separado de su primer marido, el hermano de Herodes, casándose con éste, se sintió ofendida por Juan y deseaba su muerte, aunque no la consiguió, porque Herodes apreciaba a Juan (según San Mateo temía al pueblo). Durante una fiesta, Herodías hizo que su hija bailase delante de Herodes y sus invitados, y el príncipe entusiasmado prometió a la muchacha concederle todo lo que le pidiese. Por orden de su madre exigió le fuese entregada la cabeza del Bautista en una fuente, y el aterrado Herodes se vio obligado a cumplir su palabra. Esta leyenda, ligada para siempre por Marcos al conflicto entre Herodes y Juan, se remonta a un hecho histórico según el cual el cónsul Flaminio en el año 192 a. de C. mató durante un banquete a un prisionero para ofrecer a su amante doncel el espectáculo de una decapitación, según cuenta Livio siguiendo el escrito acusatorio de Catón. En Valerio Antio y en autores posteriores el joven fue sustituido por un amante que logró por medio de lisonjas que Flaminio cometiese el asesinato; Séneca narra en las *Controversias* (34-41) que este episodio lleno de efecto había sido recogido por los retóricos y de muy diferentes maneras: la transformación del cónsul en gobernador, la sustitución de la decapitación por una orden de ejecución, el baile de la amante y la promesa del gobernador ampliaron la fábula, que más tarde fue acomodada a la historia de Juan, y el papel femenino fue repartido entre dos personajes, la madre intrigante y la seductora hija. Ya el patriarca Jerónimo conocía el parecido de la leyenda de San Juan con la de Flaminio. El historiador griego Josefo, que describió con exactitud la situación familiar del tetrarca, narrando también la muerte de Juan, no menciona el baile de la princesa.

Los Padres de la Iglesia dieron forma al martirio de San Juan. En San Agustín, Herodías se convirtió en la fuerza motriz del mal, y a partir de Isidoro de Pelusio (prin. del s. v), la hija lleva el histórico nombre de Salomé, mientras que en la leyenda popular apareció con frecuencia sin nombre, o fue llamada equivocadamente Herodías como su madre, o se fundió en un solo personaje con ésta. Los informes legendarios sobre su fin son muy variados. En Francia fue identificada con un hada o bruja; en cambio en Alemania es vincu-

lada al ejército salvaje. Aquí Pharaildis, la hija de Herodes, juró no pertenecer a ningún otro hombre que a Juan, por lo que el enojado Herodes manda decapitar a éste; la joven deseaba besar la cabeza del muerto, pero éste la hizo elevarse soplándole, de forma que desde entonces anda sin descanso por los aires (Nivardo, *Ysengrimus*, s. xii).

La figura de Juan se convirtió, por su función dentro del plan de Redención cristiano, en componente imprescindible de todas las descripciones detalladas de la vida de Jesús. San Juan bautiza a Jesús, diciendo a sus seguidores quién es Él, le precede en la bajada a los Infiernos para anunciar a las almas su pronta Redención y recibe a Cristo cuando baja a abrir las puertas del Infierno. En los autos proféticos es el más importante de los que anuncian la venida de Cristo, en las escenas del Juicio Final actúa de intercesor. La propia Pasión de San Juan ocupa un gran espacio como prefiguración en los dramas de la Pasión, sobre todo en Francia (*Passion de Semur*; A. Gréban, *Mystère*) y Alemania (*Alsfelder Spiel*; *Frankfurter Spiel* de 1493; *Heidelberger Spiel*; *Kreuzensteiner Passion*, *Künzelsauer Fronleichnamspiel*), y es muy variada la intriga dirigida contra San Juan: Herodes aparece bien como hombre débil dependiente de Herodías, bien según la versión de la *Legenda aurea*, como intrigante, que ha acordado previamente la escena del baile con Herodías y Salomé; Salomé es presentada como mero instrumento o como cómplice de su madre; el *Alsfelder Spiel*, que termina en una danza macabra, hace que las dos mujeres acaben en el Infierno. En la Edad Media no existen en Alemania obras independientes sobre San Juan (posibles intentos, como el *Rigaer Ludus* de 1204, una *Caena Herodis* y un *Dresdener Johannesspiel* de los siglos xv y xvi, se han perdido). En cambio se han conservado dos pequeños autos romanos sobre Juan (h. 1400), y en Francia el *Mystère de la Passion et de Saint Jean Baptiste* de Saumur (1462) y sobre todo el *Mystère de la Passion de Saint Jean Baptiste* de Chaumont que fue representada desde principios del siglo xvi hasta 1664.

Cuando en el siglo xvi, bajo la influencia de los nuevos conceptos dramáticos y del rechazo luterano de los misterios de la Pasión, se independizaron algunos argumentos bíblicos aislados, el argumento de San Juan, por cuyo valiente espíritu de pre-

dicador y de reforma se sentía atraído el protestantismo, alcanzó su primer desarrollo literario. En un principio tenemos a los dramaturgos ingleses J. Bale (1538) y J. Wedderburn (1539), que fueron relegados por el drama escrito en latín y dirigido claramente, por su tendencia antitiránica, contra Enrique VIII, titulado *Baptistes* (1544), escrito por su compatriota G. Buchanan. Una tendencia protestante muy fuerte muestra el drama *Archipropheta* (1548) de N. Grimoaldus, que acentúa fuertemente la intriga de los sacerdotes contra San Juan y termina con la expulsión de Herodes de su trono y de sus tierras. En Alemania siguieron J. Krüginger (*Tragedie von Herode und Joanne dem Tauffer*, 1545), J. Schoepper (*Johannes decollatus*, drama, 1546), J. Rasser (*Comoedia vom Koenig, der seinem Sohn Hochzeit machte*, 1547), el suizo J. Aal (*Tragoedia Joannis des Heiligen Vorläufers und Täuffers Christi Jesu*, 1549), después Hans Sachs (*Tragedie die Enthauptung Johannis*, 1550), S. Gengenel (1553), D. Walther (*Historia von der Enthauptung Johannes Baptistan*, 1559, que sigue a Krüginger), J. Sanders (1588), a quienes se adhirió todavía, rezagado, el drama de C. Schonaeus en su *Terentius Christianus* (1652). En todos ellos es Herodías la verdadera rival, mientras que Herodes aparece como hombre débil y con frecuencia bondadoso. Son importantes el drama de Krüginger, que termina con el motivo de la danza de la muerte y el castigo de los culpables, el de Schoepper, en el que Herodías, preocupada por el amor de Herodes, triunfa sobre su enemigo con risa sarcástica, y el de Aal, que unió hábilmente los motivos de los *Evangelios* con los descritos por Josefo.

Los siglos XVII y XVIII mostraron escaso interés por el argumento; ninguna de las dramatizaciones de los jesuitas llegó a ser importante, un drama de Rist (1638) se ha perdido y el del holandés C. Baldwin (1642) es un intento muy aislado dentro de los de su estilo (A. Stradella, *San Giovanni Battista*, 1676). En 1746 Gellert (*Herodes und Herodias*, poema) trata de demostrar las consecuencias nefastas derivadas de la carencia de virtud; pero la verdadera revitalización del argumento no empezó hasta el drama de L. F. Hudemann (*Der Tod Johannes des Täufers*, 1771), al que pronto siguieron el de L. Meister (*Johannes der Vorläufer*, 1794) y el de F. A. Krummacker (*Johannes*, 1813). En los tres la acción se

ha reducido a una intriga de Herodías, que Herodes intenta inútilmente evitar. La acción comienza en una etapa posterior, en Hudemann después de la exigencia de Salomé, con lo que la figura de Juan está condenada a la pasividad y el interés se traslada a sus oponentes. Semejante a estos dramas alemanes es la *Erodiade* de S. Pellico (drama, 1833), que incluso intenta descargar a Herodías atribuyéndole un amor verdadero por Herodes, que data de la época de su juventud.

E. Sue en su novela *El Judío Errante* (1844-1845, \*Ahasvero) renovó la imagen medieval de la Herodías condenada a andar eternamente errante; y el argumento tomó un giro decisivo con la visión de H. Heine del ejército salvaje en *Atta Troll* (1847): dibujó en el cortejo de los espíritus a Herodías con la cabeza del Bautista, a quien había amado y matado: «¿Acaso una mujer puede desear la cabeza de un hombre a quien no ama?». K. Gutzkow volvió a adaptar el motivo legendario en una versión filológicamente más correcta, pero mucho más descolorida (*Die ewige Jüdin*, 1869), y seguidamente se inició a finales del siglo XIX una literatura juanítica de acentuación erótica. De los fragmentos de la tragedia *Hérodíade* (1864) de St. Mallarmé se destacan los sufrimientos de la joven Herodías después de la muerte del hombre amado. Entre los fragmentos puede contarse el poema de Mallarmé titulado «Cantique de Saint Jean», en el que la cabeza del Bautista le dirige la palabra. Están influidos por Heine y Mallarmé dos poemas de Th. de Banville de tipo estatuario y fuerte colorido. El primero, *La Danseuse* (soneto, 1870), inspirado en un cuadro de Salomé de Henri Regnault, describe a la bailarina. El segundo («Hérodíade», en *Les Princesses*, 1875) pinta a la mujer de Herodes con la cabeza sobre una bandeja de oro, sonriente y feroz como la Herodías de Heine y a la vez fría y altiva como la de Mallarmé. G. Flaubert en su novela *Hérodias* (1877) prescindió del motivo del amor de la asesina por su víctima, y puso de relieve el efecto arrebatador de los sentidos del baile de Salomé sobre Herodes, contrastándolo con la voz de Juan prisionero en la cisterna. Está inspirada en Flaubert la ópera *Hérodíade* (1881) de P. Milliet/H. Grémont/J. Massenet, en cuanto a que Salomé —y aquí también su madre— llega como extranjera a la corte de Herodes; resulta muy poco apropiado al argumento el mo-

tivo de que Juan y Salomé están unidos por amor, deseando Salomé salvarle de su madre, a la que acaba matando; falta el baile de Salomé. Bajo el estímulo de la escena de caza de Heine aparecieron tres poesías en *La Forêt bleue* de J. Lorrain (1883), de las cuales «Hérodiade» representa, una vez más, la caza salvaje de Europa. Como ya deja entrever la mencionada relación entre Regnault y De Banville, debe tenerse en cuenta la recíproca relación entre la literatura y las artes plásticas, las cuales se ocuparon en igual medida del argumento en cuestión en esta época. En 1876 se conocieron dos cuadros de G. Moreau, que tomaron el tema tratado ya por la literatura, y cuyo fascinante entusiasmo repercutió luego sobre ésta. El punto culminante de este proceso está representado en Francia por las *Moralités légendaires* (1887) de J. Laforgue, una serie de historias acerca de figuras muy apreciadas en las que el autor con mordaz ironía se enfrenta con el gusto de la época. Entre ellas, *Salomé* es una parodia de la sensibilidad y esoterismo de Flaubert y especialmente de los de Mallarmé. El papel de la madre falta. Salomé, una esteticista egocéntrica, es plenamente responsable de su acción. Su egoísmo es de tipo intelectual; Juan, un socialista exiliado, perturba sus planes intelectuales y por eso pide ella su cabeza. La danza está sustituida por un monólogo intelectual. Tras este cúmulo de motivos, J.-K. Huysman (*À rebours*, novela, 1903) redujo el argumento a unas pinceladas meramente simbólicas. El protagonista, que ha huido hacia el mundo de las bellas apariencias, busca refugio en los cuadros de Moreau, que representan el gusto oriental de la época por la suntuosidad y el poder.

En general las obras de otras literaturas sobre este argumento quedaron muy por debajo de las francesas tanto en número como en su expresividad. E. Eggert (*Der letzte Prophet*, poema épico, 1894) ideó una relación interna entre Juan y Salomé, terminando igualmente con el asesinato de la madre, pero utilizando también el motivo inventado por Heine de un amor de Herodías rechazado por San Juan, que ya había recogido P. Heyse en los fragmentos de un drama juanítico incorporado a su novela *Merlin* (1892): al besar los labios del muerto, muere Herodías. Con la *Salomé* de O. Wilde, aparecida primero en lengua francesa (1893, ópera de R. Strauss, 1905), el

desarrollo del argumento alcanzó un punto culminante. Partiendo de la situación básica de Flaubert, Wilde nos muestra la seducción que el baile de Salomé ejerce sobre Herodes; el baile y la demanda no se hacen por deseo de la madre, a pesar de que Herodías cree que Salomé hace su petición por complacerle a ella, sino que Salomé baila por su propia causa, para vengarse de Juan que la ha rechazado. Cuando Herodes ve cómo Salomé besa los labios del muerto, ordena a sus soldados que la maten. La intriga de Herodías ha quedado eliminada. De forma parecida una epopeya de R. G. Bruns (*Der Täufer*, 1896) repartió también los papeles femeninos, haciendo escaso favor al asceta Juan, que no sólo sucumbe a los encantos de Salomé, sino que además se enamora seguidamente de la hija de su carcelero. En cambio la epopeya de J. Lauff *Herodias* (1896) está otra vez totalmente dentro de la tradición de Heine; Salomé es malvada, pero sólo es instrumento en manos de Herodías, que una vez cumplida su venganza se tira de lo alto de la torre. Finalmente, H. Sudermann (*Johannes*, drama, 1898) y K. Weiser (*Der Täufer*, segunda parte del ciclo de *Jesús*, 1906) hacen que la madre y la hija se disputen el favor del profeta, sólo que en Sudermann destaca más el ansia de la hija, y en Weiser la de la madre. Ambos dramas restan a Juan su papel de predicador del Evangelio del Amor anunciado por Cristo, al que va convirtiéndose sólo lentamente.

La competición entre las dos mujeres por el rango de la pecadora de mala fama, que bajo la influencia de Heine parecía haber ganado de momento la madre, se decidió a partir de Wilde a favor de la hija, cuyo amor-odio ha sido recogido en los poemas de Th. Suse (*Salome*, 1901), del polaco J. Kasproicz (*Abendlied*, 1905) y de G. Apollinaire (*Salomé*, 1913), mientras que R. Schalkal nos muestra al lado del efecto causado por el baile en Herodes (*Herodes und Salome*, 1897) también a la fascinante madre (*Herodias*, 1918).

Reimarus Secundus, *Geschichte der Salome von Cato bis Oscar Wilde*, 1907-1908; el mismo, *Stoffgeschichte der Salome-Dichtungen*, Neue Ausgabe, 1913; O. Thulin, *Johannes der Täufer im geistlichen Schauspiel des Mittelalters und der Reformationszeit*, 1930; H. Bren, *Die Gestalt der Salome in der französischen Literatur*, tesis, Viena, 1950; I. Rex, *Johannes der Täufer in der neueren deutschen Literatur*, tesis, Viena, 1952; H. G. Zagana, *The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's sake*, Ginebra, 1960.

**Judas Iscariote.**—El doceavo apóstol de \*Jesús, que vendió por treinta denarios sus servicios a los sumos sacerdotes, traicionando a su Maestro con el «beso de Judas», y que acabó ahorcándose arrepentido y desesperado, no falta en ninguna representación medieval de la Pasión y Vida de Nuestro Señor Jesucristo. Como motivo de acción figura la codicia, según la interpretación de la Iglesia. El poema *Die Erlösung* (prim. mit. s. XIII) unió el trato de Judas con la escena en la que \*María Magdalena unge al Señor y Judas expresa su descontento por el derroche —sugerido ya en el Evangelio de San Juan. Las representaciones de la Pasión, sobre todo los *Tiroler Spiele*, el *Augsburger Spiel* y la *Frankfurter Spiel-Gruppe*, colocan la escena ante los sumos sacerdotes inmediatamente después de la de la unción. Sirve como efecto de contraste la escena, utilizada frecuentemente a partir del *Haller Spiel*, en la que \*María confía a su Hijo precisamente al discípulo traidor. A partir del *Haller Spiel* aparece Judas también como instrumento del diablo (*Egerer, Brixener, Alsfelder Jüngerer Frankfurter Spiel*). Se dio mucho relieve a la desesperación del arrepentido, cuyo mayor pecado es la falta de fe en el perdón de Dios. Para la «explicación» de la maldad de Judas sirvió la leyenda —aplicada a Judas por primera vez en la *Legenda aurea* (seg. mit. del s. XIII)— de \*Edipo, pero acentuando en lugar de la fatalidad, la mala inclinación: asustados por el sueño de su madre de que su hijo se parecería al demonio, los padres de Judas lo abandonan; es educado luego por una reina como hijo, y por envidia mata al verdadero príncipe que nace más tarde; se convierte en criado de Pilatos, y para dar gusto a éste, mata, sin saberlo, a su propio padre y se casa con su madre; para alcanzar el perdón de sus pecados se convierte en discípulo de Cristo.

Leyendas judías de Judas (en *Tholdoth Jeschu*) surgieron en contradicción con las del Cristianismo e idealizan a Judas como rival con éxito de Jesús, que descubre la mentira de los discípulos sobre la Resurrección.

La figura de Judas fijada teológicamente se conservó también en el protestantismo. Th. Naogeorg (*Judas Iscariot tragoedia nova*, 1532) la utilizó como alusión a aquellos que por honores y bienes traicionaron la causa evangélica, destacando la paulatina caída del apóstol ante el poder de satanás

y del dinero. También Abraham a Sancta Clara (*Judas, der Erzscheim*, 1686) trata de esta paulatina transformación del discípulo.

El *Messias* (1743-1748) de Klopstock da una nueva orientación al argumento. Judas cree en un poder mesiánico-terrenal de Jesús, con el que él mismo podrá alcanzar poder y riquezas. Con su traición pretende obligar a Jesús a manifestarse en toda su grandeza o a reconocer su importancia. En esta nueva interpretación, favorable a Judas, se basan casi todas las obras posteriores. Un Judas patriota, que no reniega, ni traiciona por codicia, sino que es también un desilusionado nos quiso mostrar Goethe en su *Ewiger Jude* (\*Ahasvero). Como patriota decepcionado lo presentaron también O. F. Gensichen (*Der Messias*, trilogía dramática, 1869), E. Geibel (poema, 1883), P. Ador (*Jeschua von Nazara*, novela, 1888), C. Sternheim (drama, 1901), W. German (*Jesus von Nazareth*, novela, 1888), D. Greiner (*Jesus*, drama, 1907), G. v. Bassewitz (*Judas*, drama, 1911), W. Nithack-Stahn (*Christusdrama*, 1912), Th. Kahle (*Judas Simon Ischariot*, novela, 1916), F. Philippi (drama, 1911). El motivo de la traición aparente, hecha para aclarar las propias dudas y para provocar la manifestación del poder de Cristo, fue utilizado por R. Wagner (*Jesus von Nazareth*, boceto de drama, 1848), V. v. Strauss (drama, 1856), H. Driesmann (*Das fünfte Evangelium*, drama, 1898), G. von der Gabelentz (*Judas*, drama, 1911), R. G. Haebler (drama, 1912) y T. Eick (epopeya, 1916). El argumento se humaniza al unirse al de \*María Magdalena que aparece con frecuencia a partir del *Jesus der Christ* (drama, 1865) de A. Dulk: Judas aparece como amante de la bella pecadora (M.-A. Dupont, *Judas*, drama, 1899).

En un drama de Elise Schmidt (1848) aparecen juntas por primera vez la cuestión del determinismo y la de la psicologización de la figura de Judas: ¿Acaso Judas, cuya traición forma parte del plan redentor de Dios, obra libremente y puede convertirse en figura trágica? También Geibel e Ibsen (*Kaiser und Galiläer*, drama, 1873) tocaron esta idea; en las obras más modernas es este precisamente el problema central del argumento, a pesar de que los adaptadores en su mayoría se quedan en una solución intermedia y ni son lo bastante consecuentes para convertir a Judas en un mártir que se inmola consciente de su misión histórica universal, ni se conforman con la imagen teológica tradicional de la figura como ser

poseído por el demonio, atribuyéndole por tanto un papel secundario, declarándole culpable sin restricciones como traidor al Señor. Bajo la influencia de Nietzsche, Judas se convierte en un presuntuoso superhombre que tiene la pretensión de figurar como corredentor al lado de Jesucristo a causa de su traición (L. Ernault, *L'horreur du Baiser*, drama, 1899). Mucho menos consecuente fue P. Gurk (*Judas*, novela, 1931), al mezclar los rasgos de un traidor necesario con los de un tirano político decepcionado. K. Rostworowski (*Judas z Kariotu*, drama, 1913) dibujó a Judas como mezquino especulador, M. Brod (*Der Meister*, novela, 1952) como intelectual nihilista, N. Kazantzakis (*Die letzte Versuchung*, novela, 1953), como patriota honrado y recio, que traiciona por fidelidad y con ello actúa como instrumento de Dios. P. Claudel (*Mort de Judas*, drama, 1936) vio en él a un ambicioso incapaz de creer y amar, R. Morel (*L'Evangile de Judas apokryphe*, 1945) a un patriota equivocado, P. Raynal (*A souffert sous Ponce Pilate*, drama, 1939) a un servidor fiel de su Señor, bienintencionado, engañado por los sumos sacerdotes. El motivo, muy popular a partir de Klopstock, de la traición aparente para provocar la grandeza de Cristo fue utilizado por C.-A. Puges/P. Bost (*Un nommé Judas*, drama, 1954) y M. Pagnol (*Judas*, drama, 1955). Sin embargo la transformación de la traición en un acto de fe extrema rara vez cambió el final obligado del «pecador». Sólo el sueco Tor Hedberg se atrevió en su narración *Judas* (1886) a apartarse también en este punto de la tradición: el arrepentimiento de Judas no le lleva a la desesperación, sino al amor del prójimo y a la inmolación de sí mismo. W. Speyer (*Andrai und der Fisch*, narración, 1952) elude una solución consecuente, pues si bien termina con un Judas dedicado idílicamente al cultivo de la vid, apartado de la doctrina de Cristo, sin embargo omite la confirmación de la doctrina de Cristo por la Resurrección.

La utilización simbólica, aplicada a otros personajes, del nombre de Judas es muy frecuente (C. Hauptmann, *Judas*, nov. c., 1909; L. v. Strauss y Torney, *Judas*, novela, 1912; K. Schönherr, *Der Judas von Tirol*, drama, 1927).

J. Engel, «Judas Ischariot in der erzählenden und dramatischen Dichtung der Neuzeit» (*Deutsch-evangelische Rundschau*, I), 1907; A. Luther, *Jesus und Judas in der Dichtung*, 1910; A. Büchner, *Judas Ischariot in der deutschen Dichtung*, 1920; B. Heller, «Judas Ischariotes in der jü-

dischen Legende» (*Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums*, NF, 40), 1932; G. Blöcker, «Der notwendige Mensch. Die literarische Deutung der Judasfigur» (*Neue Deutsche Hefte*, I), 1954; D. Bagge, «Le mythe de Judas dans la littérature française contemporaine» (*Critique*, 10), 1956.

**Judía de Toledo.**—Es posible que la historia de los amores del rey Alfonso VIII de Castilla (1158-1214) por la bella judía toledana, Fermosa, esté basada en hechos históricos; pero en la forma en que fue recogida ya en la *Crónica General* (1284) por su descendiente, Alfonso el Sabio, es ya legendaria. Alfonso vive durante siete años con su amante, olvidado de su esposa, de su reino y sus deberes, hasta que los grandes del reino asesinan a la judía en el balcón de su aposento. La tradición popular relacionó el acontecimiento con la legendaria participación del rey en la tercera Cruzada, que le proporcionó la relación con Ricardo Corazón de León y el matrimonio con una princesa inglesa.

El argumento es una variante más del motivo del héroe que se entrega al hechizo de una mujer, olvidando por ello durante algún tiempo sus obligaciones, lo mismo que es hechizado \*Ulises por Calipso, \*Hércules por Onfale, Reinaldo por \*Armida, Mohamed II por \*Irene, etc. El poder que domina a estos héroes no tiene por qué ser necesariamente malo, ni tan poderoso que haga imposible el «deshechizo» final del hombre. La credibilidad de los cambios de Alfonso depende del carácter que los poetas atribuyen a la Judía de Toledo.

El monumento más antiguo de la literatura románica que recoge el argumento es el romance de Lorenzo de Sepúlveda (*Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España*, 1551), que se ciñe todavía fuertemente a la *Crónica*, haciendo que sea un ángel el que levante el hechizo de Alfonso después de la muerte de Fermosa, al anunciarle la ira de Dios a causa de su pecado, tras lo cual el rey se muestra en seguida razonable. Muy de cerca sigue a este romance el episodio del libro 19 de la epopeya de Lope de Vega *La Jerusalén conquistada* (1609), que pretende glorificar a Alfonso como cruzado; el paralelo con la acción de Reinaldo-Armida en la *Jerusalén libertada* de Tasso es bien claro.

Decisivo para la versión trágica del argumento fue el drama de Lope *Las paces de los Reyes, y Judía de Toledo* (impr. en 1616).



La verdadera acción comienza en el segundo acto: el rey, que acaba de casarse, observa a Raquel durante el baño. La acción contraria parte de la reina, que convoca a los grandes del reino para el exterminio del ultraje. En Lope, Raquel es una joven enamorada y sumisa, cuyo valor lo acentúa aún más el escritor haciendo que se convierta al Cristianismo, con lo cual rebaja al mismo tiempo el pecado del rey, cuyo «deshechizo» es producido según la tradición por la aparición de un ángel. La pareja real se encuentra de nuevo orando en el templo.

Muy diferente es el papel de Raquel en *La desgraciada Raquel* de Mira de Amescua (drama, h. 1605): la muchacha amante se ha convertido en una belleza calculadora y dominante, que explota su posición lograda por el amor del rey, para sí y para las gentes de su raza, a pesar de las advertencias de su padre David. La acción ha sido concentrada con gran sentido del efecto teatral: el rey no la ve por primera vez durante el baño, sino como enviada de los judíos, totalmente enlutada, cuando pretende conseguir la anulación de la expulsión de los judíos de Toledo. Falta la figura de la reina, la idea del asesinato parte de los nobles, la obra acaba con un juramento de venganza de Alfonso. Este enfoque de Mira de Amescua se acentúa aún más en la obra de Juan Bautista Diamante (*La Judía de Toledo*) e influye todavía en el pomposo poema épico de Luis de Ulloa Pereyra (*Alfonso Octavo...*, 1650), mientras que un poema de Hortensio Félix Paravicino y Arteaga (*Muerte de la judía Raquel manceba de Alfonso VIII*, 1641) sólo ofrece una escena —Alfonso ante el féretro de su amada—.

Un siglo después de Diamante, Vicente García de la Huerta (*Raquel*, drama, 1778) dio forma al argumento imitando el clasicismo francés: hizo que la acción no empezase hasta muy poco antes de la muerte de Raquel y que concluyese en el término de veinticuatro horas. El carácter de Raquel tiene aquí los mismos matices que en Diamante, pero una parte de la culpa recae sobre el hábil empresario Rubén, colocado en el lugar del padre. Alfonso es blando y vacilante, lucha con la decisión de expulsar a los judíos, pero se deja seducir una y otra vez por Raquel. A esta vacilación se debe su rápida «conversión» tras la muerte de la amada.

En la novela corta romantizante de J. Cazotte *Rachel ou la belle juive* (anterior a 1789), Raquel queda libre de culpa a costa

del mago Rubén, quien hace que el rey vea a Raquel en un espejo mágico uniendo a la pareja con talismanes mágicos; cuando el rey consigue por fin rechazar la imagen de la amada, despierta como de un mal sueño. J. Ch. Brandes (*Rahel, die schöne Jüdin*, drama, 1790) mezcló motivos de Huerta con otros de Cazotte: tomó la magia del espejo y el papel de mago de Rubén, pero no termina como Cazotte con una reconciliación de los esposos, sino con el juramento de venganza del rey. P.-E. Chevalier (*Rachel ou la belle juive*, drama, 1803) siguió modelos aún más antiguos y, configurando el principio de su obra de acuerdo con Mira de Amescua, presenta a Raquel como enviada de su pueblo ante el rey y llena de fría ambición; otros rasgos los toma de García de la Huerta. Raquel es condenada solamente a prisión. La obra termina advirtiendo que los reyes están supeditados a sus pasiones y a las insinuaciones de sus cortesanos. Un poema de G. K. Pfeffel (*Alfons und Rahel*, 1809/1810) atribuyó toda la trama a un plan del demonio Asmodi, que desea separar a los amantes esposos.

H. Lucas en su obra *Rachel ou la belle juive* (tragedia, 1849) parece haberse inspirado en el más antiguo romance conocido, el de Sepúlveda. El rey se enamora de Raquel por un cuadro de la misma que con toda premeditación ha sido traído a palacio por un judío; los padres están dispuestos a soportar dicha unión a fin de que así los judíos gocen de protección. Falta el papel de la reina. La nobleza trama la eliminación de Raquel, que ella sólo puede conjurar mediante su conversión, a la que sin embargo no está dispuesta. Como ocurre en la obra de Chevalier, es salvada por un hombre. Y a continuación Alfonso se ve fácilmente libre de su pasión. En la obra de Lázaro Montero (*Doña Ferosa*, tragedia, 1849), Ferosa acepta la alianza amorosa con la condición de que su pueblo, cuya pasividad ella aborrece, se vea respetado, sintiéndose ella entonces como una nueva \*Judith. Al final, muere a manos de su padre.

Mientras que en todas las adaptaciones existentes hasta ahora la «conversión» del rey carecía de verdad interna, y o bien no era descrita en absoluto, o era motivada por apariciones angelicales, auténtico desencantamiento o rápido cambio de humor, Grillparzer (impr. en 1872) desarrolló su tragedia precisamente con estas miras: Al-

fons, que jamás ha dejado de estar en lucha interna con su deber, y que en parte es descargado por la frialdad de su esposa, comprende ante el féretro de la amada la falta de alma de una mujer exclusivamente sensual, que se halla más allá de toda valoración moral y cuya influencia tiene que desaparecer con el último aliento; el motivo de la imagen, conservado de Cazotte, es sólo un signo externo de un desencantamiento interno. L. Feuchtwanger interpretó en una novela (1955) este tema según el de \*Ester, dando a su Raquel la función de víctima de sus correligionarios, sobre el fondo ampliamente descrito de la España medieval; en Alfonso encarnó toda la seducción de la caballería.

W. v. Wurzbach, «Die Jüdin von Toledo in Geschichte und Dichtung» (*Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 9), 1899; E. Lambert, «Alphons de Castille et la juive de Tolède» (*Bull. Hisp.*, XXV), 1923; G. Cirot, «Alphons le Noble et la juive de Tolède» (*Bull. Hisp.*, XXXIV), 1932; D. A. Murray, *Mira de Amescua's «La desgraciada Raquel»*, tesis, Univers. de Stanford, 1952; J. W. Schweitzer, «The Jewes of Toledo. Three unstudied dramatic adaptations of the Raquel-Alfonso Legend» (*Romance Notes*, IV), 1962/1963.

### Judit Errante, El. Ver Ahasvero.

**Judit.** — La historia, que aparece narrada en el *Libro de Judit* del *Antiguo Testamento*, sobre Holofernes, el general de campo de Nabucodonosor, que a pesar de las advertencias del ammonita Aquior sobre el espíritu y el Dios de los hebreos, se atrevió a sitiar la ciudad judía de Betulia, y que es asesinado después de un banquete, en su lecho, por la viuda Judit, la cual, con el pretexto de entregarle a los judíos, le había seducido, aparece desde muy pronto en la literatura germana (poema inglés de princ. s. x; *Ältre y Jüngere Judith*, del manuscrito de Vorau, s. XII; poema alemán medio, s. XIII). Estos poemas exaltan la figura de la heroína, y Holofernes es un ser odioso.

Animados por la opinión de Lutero de que el *Libro de Judit* servía para una «buena, seria y valiente tragedia», el teatro del siglo XVI comprendió el argumento en su estructura dramática poniendo también en acción a la figura del tiránico Holofernes. Las versiones más populares difieren poco unas de otras (W. Schmeltzl, 1542; H. Sachs, *Judith*, 1551; el mismo, *Die Judith mit Holoferne*, 1554; M. Böhme, *Ein schön Teutsch Spiel vom Holoferne und der Judith*, 1618); tampoco los dramaturgos conocedores de

los modelos de la Antigüedad como J. Greff (*Tragoedia des Buchs Judith*, 1536), Sixt Birk (en lat., 1536; en alem., 1539) y C. Schonaeus (*Judithae Constantia*, 1592) lograron una obra digna; uno de los atractivos del argumento se hallaba precisamente en la contraposición de las escenas del campamento de Holofernes con las de la ciudad hambrienta. El argumento cobra actualidad al convertir a los asirios en turcos (como hacen Birk, Sachs, Schonaeus), mientras que la comparación con la represión de los protestantes por el Papa fue menos frecuente (Greff). La dirección iniciada por el teatro académico fue continuada en los siglos XVII y XVIII por el drama jesuítico, cuya interpretación está expresada en la frase «Spes confisa Deo non confusa» y cuya escenificación bastante uniforme puede verse por ejemplo en el *Fiducia in Deum sive Bethulia liberata* (1642) de N. Avancini o en el posterior *Judithae de Holoferne... triumphus* (1720): en ella vemos al arrogante Holofernes en medio de sus guerreros, a Judit bajando al campamento del enemigo, el encuentro de Judit con Holofernes inflamado en deseos de poseerla, la escena del banquete, el asesinato y la victoria de los betulios. Una estructura muy similar nos ofrece la *Giuditta*, de gran austeridad en la forma, de F. della Valle (1627). El drama jesuítico continuó influyendo en las representaciones del teatro popular y de marionetas.

El siglo XVII desarrolló además una nueva tradición argumental dentro del ámbito del drama musical. La ópera *Giuditta* de A. Salvadori/M. da Gagliano (1626) nos muestra a Holofernes como amante enamorado, y la *Judith* en tres actos de Opitz (1635) ha quedado reducida a un drama de amor, que por parte de la heroína es pura simulación. De Opitz dependen también A. Tscherning (1646) y Ch. Rose (*Holofern*, 1648). El papel de Holofernes como galante enamorado, preparado ya en el poema épico de G. du Bartas (1573), alcanzó su punto culminante en la ópera *L'Amor insanguinato* de J. Beccau (1720) en la que Judit, «viuda galante y persona de posición en Betulia», se convierte en objeto de los celos de varios admiradores. Los numerosos oratorios que siguieron al de L. Giudetti (1621) dieron una interpretación heroico-religiosa del argumento y estuvieron en parte influidos por los motivos galantes de la ópera. El libreto de A. Metastasio (post. a 1735) fue el más utilizado por los composi-

tores, entre otros por W. A. Mozart (h. 1780). C. Weisflog parodió en su *Der wüthende Holofernes* (boceto en prosa de 1824) los oratorios sobre Judit.

El contrasentido entre la acción amorosa y el sangriento crimen de Judit que no fueron capaces de superar los siglos regidos por la ortodoxia, no halló solución hasta el siglo XIX. Todavía en el drama de H. Keller (1809) y en la obra anónima *Judith und Holofernes* (1818), la exaltación del heroísmo femenino y el horror ante la traición hecha al amor continuaban enfrentándose irreconciliables. F. Hebbel (1840) unió los dos aspectos, haciendo que la virginal viuda y gran patriota se sienta atraída por el amor de Holofernes y transformando el asesinato friamente planeado en un acto de venganza de la dignidad femenina ofendida, después del cual la heroína muere a su vez (parodia de J. Nestroy, 1849; versificación de J. Grosse, 1869; *Holofernes*, ópera de E. N. v. Rezníček, 1923).

Esta nueva interpretación es base necesaria de todo desarrollo posterior. En esta línea está la obra de A. Schmitz (drama, 1876): Judit se enamora de Holofernes, pero es obligada por el sumo sacerdote a asesinarle, uniéndose en la muerte con el amado. En la ópera de R. Wetz, Judit ama a Holofernes ya antes de encaminarse hacia él, y le mata después por su honor herido. H. Bernstein (drama, 1922) modificó el orden de la acción y el tratamiento psicológico de Hebbel sólo en matices: el horror de la propia pasión y del hombre a quien se ha entregado es el que lleva a Judit al asesinato. En J. Giraudoux (drama, 1931), Judit mata a Holofernes por amor, para no perderle, pero se somete, al aceptar que ha hecho lo que Dios esperaba de ella, a la interpretación heroica de los sacerdotes. Una tendencia a lo grotesco supone la problemática psicológica del *Die jüdische Witwe* de G. Kaiser (drama, 1911): Judit se dirige al campamento enemigo en busca de marido, pero mata a Holofernes cuando comprueba que Nabucodonosor le gusta más, hallando por fin satisfechos sus deseos por el sumo sacerdote. El libreto de S. Mosenthal (1870, música de F. Doppler) sigue caminos opuestos: el heroísmo de Judit llega a tales extremos que sacrifica incluso a su amante Ataniel por su gran misión. El inglés Th. B. Aldrich (*Judith and Holofernes*, ep., 1896; *Judith of Bethulia*, drama, 1904) intentó salvar la pureza de los motivos y la femineidad de Judit asemeján-

dola a Carlota \*Corday: ahora la compasión por su pueblo triunfa sobre la compasión por Holofernes. Al lado de estas interpretaciones psicologizantes han vuelto a aparecer últimamente adaptaciones que siguen el criterio bíblico tradicional (R. Morax/A. Honegger, ópera, 1925).

L. Fouret, «La Judith de Hebbel et la Judith de M. Bernstein» (*Mercure de France*, 186), 1926; E. Purdie, *The Story of Judith in German and English Literature*, Paris, 1927; O. Baltzer, *Judith in der deutschen Literatur*, 1930; J. D. Fitzgerald, «La historia de Judit y Holofernes en la literatura española» (*Hispania*, 14), 1931.

**Juliano el Apóstata.**—El sobrino de Constantino el Grande, Juliano (331 a 363) recibió en Constantinopla y Atenas una amplia cultura, separándose del Cristianismo por influencia de Máximo de Éfeso. En 355 fue nombrado César por el emperador Constancio y enviado a la provincia de la Galia, a la que en 357, en la batalla de Estrasburgo, salvó del ataque de los alemanes. Cuando Constancio reclamó una parte de las tropas de Juliano, éstas proclamaron emperador a Juliano. Pero Constancio murió antes del comienzo de las hostilidades. Juliano volvió a introducir el culto pagano. Murió en una batalla contra los persas. Sus escritos filosóficos se han conservado casi totalmente.

La figura de este emperador, metido a caballo entre dos eras diferentes, fue exaltada ya por sus coetáneos paganos tanto por guerrero (Amiano Marcelino, *Rerum gestarum libri*) como por filósofo (Libano); asimismo, el escritor cristiano Prudencio alabó su fidelidad a Roma. Para los siglos cristianos posteriores, sin embargo, fue decisiva la imagen creada por Gregorio Nacianceno del «Apóstata» tiránico. Rasgos legendarios fueron adjudicándose al personaje sobre todo por la *Vida de San Basilio*, quien había sido compañero de Juliano en Atenas y condenó su apostasía. Según esta leyenda, San Basilio provocó la ira del emperador llegando a temer por la existencia de su comunidad de Cesarea; una visión le anuncia que Cristo había encomendado al espíritu de San Mercurio la muerte de Juliano; llega efectivamente la noticia de que Juliano ha muerto y que en el lecho de muerte ha reconocido el triunfo del «Galileo». Una novela del siglo VI motivó la apostasía de Julián en la ambición, para satisfacer la cual había hecho un pacto con el demonio. La leyenda de Juliano penetró en el Imperio Romano Occidental y fue am-

pliada con la historia del martirio de los hermanos romanos Juan y Pablo ordenado por Juliano.

Como causante del martirio de los santos Juan y Pablo y del comandante cristiano Galicano aparece Juliano en el *Gallicanus* de Hrotsvit von Gandersheim (fin. del s. X). La grandeza de los césares de la Antigüedad, todavía visible en Hrotsvit, había desaparecido ya en la *Kaiserchronik* (1135/1160), que había convertido al príncipe Juliano en un cortesano romano: para alcanzar el poder, Juliano pacta con el diablo, amenaza a Basilio, manda decapitar a Mercurio y es muerto por el espíritu de éste. La muerte a manos de Mercurio aparece también en el *Miracle de l'empereur Julien* (s. XIV); el rival de Juliano es aquí el senescal Libanio, mientras que el *Miracle de St-Basile* (h. 1200) de Gautier de Coincy presenta como enemigo a San Basilio. La leyenda de Juliano y Basilio fue perdiendo colorido a lo largo de la Edad Media, pero la fuerza sugestiva y el valor simbólico del apelativo de «Apóstata» fueron adquiriendo cada vez mayor relieve; Juliano aparece en las listas de los grandes desalmados. En la comedia de Hans Sachs *Der hochfertig keiser* (1552), Juliano se convirtió en el protagonista de la historia del «emperador en el baño» que, según las *Gesta romanorum*, abjura al mismo tiempo de su soberbia y del paganismo. En el *Pammachius* de Naageorg (1538) apenas hay nada que recuerde el argumento. El nombre de Juliano se utiliza exclusivamente como símbolo de tensión entre el gobierno secular y religioso.

El conocimiento del Juliano histórico durante el Renacimiento puede comprobarse en la representación escrita por Lorenzo de Medici para la festividad de San Juan y San Pablo en 1489; aquí Juliano no sólo es perseguidor de los cristianos, sino al mismo tiempo un héroe con las virtudes del soberano renacentista. J. M. Moscherosch (*Gesichte Philanders von Sittewald*, 1640-1643) pudo colocar en boca de Juliano una sátira contra el maquiavelismo. Al siglo XVII, sobre todo a los dramaturgos jesuíticos, le fueron transmitidas tanto la literatura eclesiástica como la profana sobre Juliano a través de los *Annales ecclesiastici* (1624) de Caesar Baronius. A pesar de ser presentado como enemigo de la Iglesia la figura de Juliano recibió en el drama jesuítico un atisbo de trágica grandeza. H. Drexel (*Summa der Tragödien von Keiser Juliano*, 1608) presenta al joven seducido por la filosofía paga-

na, lo mismo que le sucede en *Litera occidit seu Julianus* (1694). *Julianus Apostata Tragödie* (Anón., 1659) en cambio no empieza hasta después de la apostasía de Julián y un *Julianus Apostata* de 1708 hasta el mismo año de su muerte. Sólo en *Julianus Pseudo-Politicus* (1699) aparece Julián como hipócrita. Grimmelshausen describe al pecador arrepentido en el Infierno en *Des abenteuerlichen Simplicissimi verkehrte Welt* (1673).

Hasta la Ilustración el apelativo de «Apóstata» no perdió el sentido peyorativo a que va unido. La *Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie* de G. Arnold, el artículo de Voltaire «Julien», en el *Dictionnaire Philosophique*, y los *Chronolgen* de Wekherlin (1781) dibujaron una nueva imagen más justa del emperador, que ahora ya no aparece en la lista de los malvados, sino en la de los héroes. Durante el siglo XVIII no se llegó a dar forma literaria al argumento. El plan de Schiller para una obra épica (1788) no llegó a realizarse. En cambio, la literatura alemana del siglo XIX puede ofrecer una gran riqueza de adaptaciones. No ya el Juliano legendario, sino el histórico sufrió las más contradictorias interpretaciones, apareciendo más como portador de problemas, que como figura perfilada, ya que el argumento ofrece pocos detalles impresionantes. Al lado de glorificaciones del emperador (K. v. Kettenburg, drama, 1812; A. Neander, *Julian*, drama, 1812; A. May, *Zenobia*, drama, 1853; K. Boruttau, *Julian der Abtrünnige*, drama, 1864; P. Seeberg, *Kaiser Julian der Abtrünnige*, drama, 1874; J. C. v. Wieser, *Kaiser Julianus*, drama, 1876; Kleon Rhangabe, *Jouliandòs ho parabátēs*, drama, 1877; M. v. Najmájer, *Kaiser Julian*, drama, 1904) se hallaban las condenas condicionadas confesionalmente (W. Molitor, *Julian, der Apostat*, drama, 1866; J. Mayrhofer, *Galiläer, du hast gesiegt*, drama, 1902). El amor de Juliano por una cristiana juega con frecuencia un papel muy importante (Wieser; Rhangabe; Najmájer; J. v. Malsen, *Kaiser Julian*, drama, 1881). El único drama que no acaba con la muerte de Juliano, sino con su elevación al trono imperial, es el *Julien dans les Gaules* de E. Jouy (1823). Los dramas no comienzan frecuentemente hasta su nombramiento como emperador, algunos incluyen también la transformación del joven, cuya representación es más propia de las adaptaciones épicas (J. v. Eichendorff, *Julian*, epopeya, 1853; F. Dahn, *Julian der Abtrünnige*, novela, 1893). En los adaptadores más importantes la figura conserva el ca-

rácter «mixto» que le atribuye la historia: F. de la Motte Fouqué la rodeó de una media luz mágica (*Legende vom Kaiser Julianus dem Abtrünnigen*, cinco poemas, 1816; *Geschichten vom Kaiser Julianus und seinen Rittern*, cuento, 1818); en la novela de Dahn se entenebreció aún más la imagen del héroe presuntuoso que Dahn había ofrecido anteriormente en sus baladas (*Julian der Apostat; Das Gericht zu Sirmium*), y asimismo en la adaptación más importante de la Edad Contemporánea, en el *Kaiser und Galiläer* de Ibsen (1873), las aspiraciones de Juliano son la oposición de un hombre bien dotado, pero no creador, que no fue capaz de comprender los signos de su tiempo y por ello ha de ser superado por un «tercer» reino. No sólo Schiller, sino también Adam Müller, Hebbel y Gutzkow desistieron de la idea de adaptar el argumento. Las novelas modernas presentan una amplia y fascinante descripción ambien-

tal de la época (D. S. Merejkovski, *Julian otstupnik*, 1896; L. de Wohl, *Julian*, 1946). Para A. Strindberg (*Historiska miniatyrer*, 1905) significaba el ocaso de la Antigüedad. Así concibió G. Vidal (*Julian*, relato, 1962) la autobiografía y páginas del diario de Juliano y los comentarios de sus dos amigos filósofos, Prisco y Libanio. En el amplio relato sobre su juventud se describe su temprana aversión al cristianismo y el desarrollo de su conciencia bajo una permanente amenaza de muerte: actitudes ambas más propias de un temperamento propenso a los raptos místicos que a la reflexión filosófica. Juliano termina siendo víctima de conjurados cristianos de Roma; no viene en este libro su famosa frase «¡Venciste, Galileo!».

R. Förster, «Kaiser Julian in der Dichtung alter und neuer Zeit» (*Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, 5), 1905; K. Philip, *Julianus Apostata in der deutschen Literatur*, 1929.

**Julleta.** Ver **Romeo y Julleta**.

# K

**Katte.** Ver Federico el Grande.

**Kleist, Heinrich von.**—El destino del poeta Heinrich von Kleist (1777-1811) está en consonancia con el sentimiento trágico de la vida que caracteriza a su poesía. La desmedida ambición con que buscó los laureles y, por otro lado, su descontento consigo mismo, sus repetidos fracasos, la insignificancia de la existencia exterior, su actitud conflictiva respecto de la época y el ambiente, así como el romántico final de su suicidio en compañía de una mujer, fueron, junto con su obra, renovados estímulos para que eruditos y literatos se ocuparan de Kleist. Todavía quedan cosas oscuras en su vida y en sus pretensiones; todavía hay lagunas en su biografía y en su trayectoria; quiere decir, pues, que aún queda campo libre para la fantasía.

Sin embargo se ha afirmado que no hay una tragedia en la persona de Kleist, sino cinco. El derrumbamiento de su ingenuo plan de vida, el fracaso de sus metas excesivamente altas, la renuncia a la autodeterminación de su voluntad artística, la extinción de sus ilusiones patrióticas, así como la tremenda desesperación de un servidor del Estado, fueron golpes fatales que no constituían una secuencia interna ni eran puntos críticos de un proceso abocado necesariamente a un determinado final. Si —lo que parecería algo forzado— se pretende ver la vida de Kleist a la luz de un pensamiento temprano que acariciase el propósito de un suicidio compartido, esto podría constituir un fatal acorde de lirismo o un épico *leitmotiv* más que un motivo de estricta y consecuente causalidad dramática. El hecho positivo es que dentro de esa serie de dramas no hay uno que pueda dar la talla;

no obstante, eso no quiere decir que sea imposible componer un drama sobre la vida de Kleist. El dramaturgo se encuentra con que las fuerzas en que Kleist se desgastó no son algo que pueda palpase, sino que sólo pueden hacerse visibles en ciertas figuras representativas y que no son siempre las mismas. Desde luego el cambio de sus relaciones con las cosas, los sitios y las personas parece haber marcado al creador de dramas perfectamente contruidos, con el sello de protagonista de una pieza episódica. La segunda dificultad es su lenguaje. Tanto en sus obras como en sus cartas, Keist ha formulado con toda precisión su sentimiento trágico y el enfoque trágico de su vida, hasta tal punto que la cita se viene a las manos; y la repetición de citas tiene el mismo efecto penoso que las nuevas formulaciones de lo ya dicho. El narrador, que en Kleist más que hablar lo que hace es actuar y sentir, se encuentra en una situación privilegiada, y para el despliegue del telón de fondo, que para el destino de Kleist es tan importante, se ofrecen mejores posibilidades en la novela.

El papel de incomprendido y aún más de desconocido que cayó en suerte a Kleist en el siglo XIX puede apreciarse muy bien en el escaso eco que encontró en la misma literatura. La noticia de su muerte sólo dio pie a una poesía de su amigo Fouqué (*Abschied von Heinrich von Kleist*) que no pudo ser publicada en el «Preussische Zeitung». Por primera vez en 1842 volvieron a escribirse algunas poesías sobre él con motivo de la restauración de su tumba y destinadas precisamente a figurar sobre ésta; entre ellas el soneto de Hebbel, que vela en Kleist al poeta a quien su época había negado la existencia. Luego ya, con motivo

del centenario de su nacimiento en 1876 y en años siguientes, se publicaron de nuevo algunos poemas (E. v. Wildenbruch, 1876; A. Bartels, 1885; H. Löns, 1890).

Cuando a consecuencia del centenario y de las ideas artísticas del naturalismo fue posible una mayor comprensión para la obra de Kleist (O. Brahm, adelantado del naturalismo, escribió en 1884 una biografía sobre él) aparecieron composiciones literarias de mayor envergadura sobre el mismo. Estos primeros intentos, libres aún de la precisión que establece una investigación científica, a menudo tratan el argumento con una libertad sorprendente. Ya en una comedia satírica del año 1836 (K. M. Rapp, *Wolkenzug*), en la que Kleist sólo aparece como personaje secundario, se explicaba su muerte como debida al intento del poeta por buscarse en las nubes la mujer ideal y al consiguiente desengaño sufrido con ésta; el primer drama sobre Kleist, escrito por K. Liebrich (1888), empieza con la separación de Wilhelmine von Zenge y termina con la escena en que el poeta se da un tiro al enterarse de que en Tilsit se ha firmado la paz. Un drama de E. v. Berge (escrito en 1895, impreso en 1902) presenta a Wilhelmine v. Zenge y a Henriette Vogel como rivales; y Kleist, tras la negativa del *Hermannsschlacht* y del *Prinz von Homburg*, toma la resolución de morir, ahogándose en el lago Wannsee sin dar satisfacción a Henriette que le había pedido morir con él. El drama de acción más lograda es de finales de siglo y se debe a la pluma de O. H. Hopfen (1900). Comienza con la estancia de Kleist en Dresde el año 1807, intercálándose ya un primer encuentro con Henriette, continúa con la decepción sufrida por la puesta en escena del *Zerbrochene Krug* (*El cántaro roto*) debida a Goethe, hasta la prohibición de las *Berliner Abendblätter*, terminando con la decisión de darse muerte. Por una reducción del argumento se decidieron F. Servaes (*Der neue Tag*, 1903) y W. v. Polenz (1891): el primero se ocupa del período que sigue a su crisis de París y al restablecimiento del poeta bajo los cuidados de la hija de un pastor, tras lo cual se abre a un «nuevo día» bastante cuestionable; el segundo trata solamente del Kleist en retirada de los dos últimos años y de los enredos en que lo envolvió Henriette Vogel. Y en ambas obras es Adam Müller el genio maligno de Kleist. Puede considerarse como un desacierto el diálogo

ideado por H. Eulenberg (*Schattenbilder*, 1909 ss.) entre Goethe y Wieland tras la muerte de Kleist. Entre los intentos por darnos una composición poética de la muerte de Kleist figura el poema de R. M. Rilke *An Heinrich von Kleists winter-einsamen Waldgrab am Wannsee* (1898), que permite a este lírico poeta superar la muerte al revivirla en su propio interior.

Con la primera Guerra Mundial comienza una nueva etapa para Kleist como tema del investigador y del literato. Relacionado con la renovación de la lírica política, fue celebrado durante la guerra como poeta político en diversos poemas (E. Lissauer, J. Bab, J. R. Becher, M. Bernstein, R. Marwitz, R. Schaukal). De esta época datan cortos relatos, apuntes, impresiones en los que se pretendía exponer momentos álgidos de la vida del poeta. R. Hohlbaum escribe un cuento titulado *Der zerbrochene Krug* (1915) reduciendo todo el tema a los dos días en torno al estreno de su comedia del mismo título y a cuyo estreno asiste Kleist; como curiosa exageración de la dependencia de Kleist respecto de las mujeres se nos antoja aquí la unión definitiva con la actriz de Weimar que hacía de Eva y en la que se ha querido ver reflejada a Käthchen von Heilbronn.

Del tema de Käthchen von se han ocupado también B. Winkler (*Die Liebesprobe*, 1927) y H. Schoenfeld (*Der Ritt zum Käthchen von Heilbronn*, 1937); del problema de Guiscard, A. R. Meyer (*Der Kampf des Endlichen mit dem Unendlichen*, 1927) y S. Mihlen (*Zwei Geburtstage Heinrichs von Kleist*, 1927); F. Deml (*Kleist in Würzburg*, 1937) aplaza su manifestación como poeta hasta la fecha en que Kleist se encuentra en dicha ciudad, etapa de su vida que es muy discutida; E. Emmerlin sigue su actuación política en Bohemia (*Kleist in Prag*, 1936), y A. v. Heinemann describe su estancia en casa de Wieland (*Begegnung der Gestirne*, 1958). Finalmente, las interpretaciones poéticas que volvían a girar en torno a su final en el Wannsee: E. Prossinag (1916) dio excesiva importancia a Henriette Vogel, en la que Kleist buscó la vida y encontró la muerte; J. Baxa (*Vor dem Ende y Dunkle Stunde*, 1927) se queda en lo meramente emotivo; J. Buchhorn (*Letzte Frage an das Schicksal*, 1935) insiste en la desesperación originada en la política, sobre todo la de Hardenberg; M. O. Strauss en su novela *Ein Stern erlischt* (1938) le hace hablar con citas pro-

cedentes de su obra y de documentos; K. Röttger (en: *Das Buch der Sterne*, 1948) describe las sucesivas decepciones de las últimas semanas.

Entre los intentos dramáticos más importantes figuran los apuntes de A. Schaeffer (*Szenische Fragmente einer Tragödie Kleist*, 1925), que, como G. Kaiser, tuvo que desistir del plan inicial tras prolongado esfuerzo. En esta fantasmagoría todas las escenas terminan en la habitación en que vivía Kleist cuando era teniente en Potsdam, sitio «en que parece ser rompió con la forma de vida que le había sido impuesta desde fuera para crearse la suya propia»; esa habitación simboliza un permanente cautiverio dentro del propio yo frente a la voluntad de transformación que Kleist llevaba dentro. Comparados con la aportación de Schaeffer, los demás dramas escritos en los últimos decenios tienen menos originalidad. K. Liebmann (1932) unió en dos series de escenas las dos experiencias trágicas de Kleist —poesía y patria— e intentó darles realce mediante el recurso a personajes alegóricos. W. Kapelke difundió con elocuencia los postulados políticos de su propia época. J. Kühn (*Der Sprung ins All*, 1942) ofreció una representación patética y casi surrealista del suicidio para el que apenas había motivo. H. Rehberg (1958) nos describe también el final, presentando como causa interna del mismo la alianza entre Napoleón y Federico Guillermo III, y a Henriette como encargada de su puesta en escena. D. Wentscher (1956) compuso un drama con todo el argumento completo.

Las novelas que versan sobre la vida de Kleist surgieron en gran medida bajo la influencia de las biografías de rigor histórico escritas sobre el mismo. El primer intento de este tipo se debe a H. v. Meerheimb (que es la condesa von Brünau) con su obra *Die*

*Toten siegen* (1917), escrita al estilo de una novela de familia y sociedad, género que ya estaba pasado de moda; le aventajó la baronesa von Brockdorff (*Das Mal der Sehnsucht*, 1928) que toma como tema central los esfuerzos y maniobras de Marie von Kleist contra la obsesión del poeta con la muerte; a la autora le pareció que Marie estaba simbolizada en la santa Cecilia que figura en el cuento de Kleist. En una serie de cuadros, R. Elsner (*Ringender Dämon*, 1937) describe más bien el curso externo de su vida, y G. Haupt (*Der Empörer*, 1938) lo vio en gran medida bajo el prisma de las ideas políticas de la época. J. Handl comprendió la empresa de escribir una ficción de autobiografía, que es hojeada por el poeta la noche anterior a su muerte y con la que mantiene un diálogo antes de destruirla; los testimonios del propio Kleist son aducidos con frecuencia en un estilo poco propio. En la tercera novela escrita sobre Kleist el año 1938 (W. v. Molo, *Geschichte einer Seele*) se evita al menos el peligro de que predominasen el lenguaje y citas de Kleist; el aspecto histórico-literario se ha marginado, y el nombre mismo del poeta no aparece hasta el final del libro en la última palabra.

Dedicadas a Kleist y al enigma de su existencia han escrito poesías en estos últimos tiempos W. Harlan (1929), H. Burte (1930), H. Rogge (1937), H. E. Nossack (1947) y otros.

G. Minde-Pouet, «Heinrich von Kleist als Bühnenheld» (*Bühne und Welt*, 7), 1904/1905; J. Petersen, «Heinrich von Kleist im Roman» (*Jahrbuch der Kleist-Ges.*, 18), 1938; R. Lepuschitz, *Heinrich von Kleist in der Dichtung*, tesis doctoral, Viena, 1949; E. Rothe, «Kleist in der Dichtung» (*Biographie, Jahrbuch d. Schiller-Ges.*, 5), 1961.

**Königsmarck, Conde de. Ver Ahlden, Princesa de.**



# L

**Lanzarote.**—El caballero andante y héroe «dichoso» Lanzarote, que no conoce la tristeza, es educado por una sirena y tras abandonar el reino de las hadas camina de aventura en aventura y de una mujer a otra, hasta que logra conquistar a Iblis, la dama de su corazón y el reino perteneciente a ésta. Es una de las figuras más brillantes y populares de la épica medieval arturiana. La versión antigua de Ulrich von Zatzikhoven (h. 1205) está claramente formada a base de la reunión de historias diferentes, y su relación con el argumento de Arturo resulta todavía poco sólida: Lanzarote libera a la esposa de Arturo, Ginebra, del poder de un raptor, pero el motivo más importante, que Chrétien de Troyes sitúa en el centro de su *Romans del Chevalier de la Charrette* (h. 1190), el que el mismo Lanzarote se convierte en el amante de la reina, falta en Ulrich von Zatzikhoven. Con este amor, Ginebra traiciona a Arturo, y la guerra poco digna que Lanzarote emprende contra el señor de la Tabla Redonda y en el que aparece sobre todo Galván como enemigo suyo, es un elemento de disolución interna en la épica arturiana, que lo mismo que el argumento de \*Tristán e Isolda, resultó interesante precisamente para la época posterior. Lanzarote recibió los rasgos de un seductor irresistible, casi diabólico. Mientras que él mismo se ve obligado a permanecer fuera del mundo del Grial debido a sus vínculos con la vida terrena, su hijo Galaad, habido con la hija del rey Perles, se convierte, lo mismo que \*Perceval, en caballero espiritual y buscador del Santo Grial. En algunas versiones, sobre todo en Italia, Lanzarote aparece como vengador de Tristán en Marco, convirtiéndose finalmente en ermitaño. La lírica de amor toscana del

siglo XIII refleja con su frecuente cita de Lanzarote el valor ejemplar de éste como modelo del caballero amante, y el mismo Dante lo considera más importante en este papel que al mismo \*Tristán, pues \*Francesca da Rimini y Paolo se enamoran leyendo el *Lanzarote*.

En la difusión del argumento y su incorporación a las antologías cíclicas de la leyenda arturiana, como la *Morte d'Arthur* de Malory (1470) y la *Tavola ritonda* italiana (1931), tuvo gran importancia la gran compilación francesa en prosa del *Lancelot* (h. 1225), que muy pronto fue traducida al alemán (h. 1250) y en la que se basa por ejemplo también el *Lancelot of the Laik* escocés. La versión alemana más amplia es el *Lanzelot*, en prosa, de Ulrich Füetrer, que puso también en verso el argumento para su *Buch der Abenteuer*. Versiones diferentes dan testimonio de su popularidad en Italia, en los Países Bajos, en España y en Portugal. Sin embargo, el argumento careció de una adaptación realmente literaria y por ello perdurable hasta nuestros días, y tampoco la literatura moderna ha sido capaz de revivirlo. Las relaciones adúlteras entre Lanzarote y Ginebra carecen del gran elemento trágico del argumento de Tristán. El tipo donjuanesco sin problemas podía en todo caso convertirse en objeto de indignación moral (Chr. M. Wieland, *Geron der Adlige*, 1777) o en el protagonista de aventuras galantes (O. Roquette, drama, 1896). E. Stucken (drama, 1909) colocó a Lanzarote en un conflicto, dando a la seductora Ginebra una rival en la hija del rey del Grial, Anfortas, de la que abusa Lanzarote. El generoso y misericordioso Arturo, que desea impedir el derrumbamiento de su Tabla Redonda, sacrificán-

dole su felicidad, aparece sin embargo, lo mismo que en otras adaptaciones modernas del argumento, como la figura más importante (E. Moschino, *La Regina Ginevra*, drama, 1925; E. A. Robinson, *Lancelot*, 1920; J. Cocteau, *Les chevaliers de la Table Ronde*, drama, 1927). J. Erskine (*Galahad, Enough of His Life to Explain His Reputation*, novela, 1926) puso a prueba irónicamente el viejo argumento, describiendo la vida amorosa de Lanzarote, sobre todo su posición entre la reina amada y la despreciada madre de Galaad, como si los hechos ocurriesen en nuestros días.

E. G. Gardner, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London, 1930; J. Klapper, «Lancelot» (*Verfasser-Lexikon der deutschen Literatur des Mittelalters*, 3), 1943; C. Minis, «Lancelot» (*Ibidem*), 1955.

### Leandro. Ver Hero y Leandro.

**Lear, Rey.**—Geoffrey of Monmouth habla en su *Historia regum Britanniae* (h. 1135), de Lear, un antiguo rey de Britania, que tuvo tres hijas, siendo la más pequeña, Cordelia, la predilecta. Para probar a sus hijas les planteó la pregunta de cuál de ellas le amaba más. La mayor, Gonorila, y la segunda, Regan, rivalizaron en sus demostraciones de amor, mientras que la pequeña, al ver cómo se dejaba impresionar su padre por estas respuestas, y queriendo tentarle, dijo que sólo en broma podía decirse que se quería más a un padre de lo que se le debía querer y que no deseaba que su padre la sondease, pues «quantum habes, tantum vales, tantumque te diligo». El padre se enfureció y juró que la desheredaría y no le buscaría marido de su rango. Casó a las otras dos hijas entregándoles un tercio del reino a cada una y disponiendo que a su muerte se repartiesen el reino entre las dos. Pese a su pobreza, Cordelia es elegida como esposa por el rey de Francia y se convierte en reina. Siendo ya anciano, Lear es despojado del reino por los dos yernos. Lear vive con sus caballeros en la corte de la hija mayor, que muy pronto le obliga a suprimir treinta hombres de su escolta. Indignado, se traslada a vivir con Regan, pero ésta le reduce la escolta al cabo de un año a sólo cinco hombres, y cuando, después de esto, regresa junto a Gonorila, ha de conformarse con un solo caballero. En compañía de éste se pone en camino para visitar a Cordelia. Durante la travesía pronuncia un largo discurso de queja sobre

la mutabilidad de la fortuna. Cordelia pone inmediatamente a disposición de su padre una escolta completa antes de llevarle ante su esposo, con cuya ayuda reconquista su reino. Tras tres años de reinado muere Lear y también el marido de Cordelia, Aganipo, sucediéndole en el trono Cordelia. Pero es destronada por sus sobrinos y hecha prisionera; desesperada por la pérdida del reino, se suicida en la prisión.

Esta narración no tiene base histórica alguna. En ella se funden dos motivos populares. El primero es el motivo de la prueba del amor filial, en la que la hija menor y más querida contesta que ama a su padre como a la sal, y el padre furioso no es capaz de comprender el valor de esta respuesta, hasta que llega a conocer el valor de la «sal». A este tipo de cuento pertenecen las diferentes variantes de la Cenicienta. La respuesta con un símil de gran efecto aparece en Geoffrey en versión racionalizada y difícil de comprender; precisamente en ella es donde más han hurgado los autores posteriores modificándola e intentando quitarle algo de su dureza por simpatía hacia la protagonista. El segundo motivo es el del agradecimiento filial —la hija repudiada ayuda al padre en apuros—, que pertenece al grupo de historias morales y que entre los imitadores de Geoffrey relegó a segundo término el motivo primero, de difícil comprensión. Ambos motivos, que en su fusión forman lo característico del argumento que nos ocupa, fueron ligados, al parecer, por primera vez por Geoffrey al nombre de una figura de la mitología celta, a Llyr, el dios del mar de los británicos, al que transformó en un rey británico.

El argumento ha sido repetido durante siglos en casi todas las crónicas de la historia británica; para su revitalización posterior fueron de importancia capital la crónica de Holinshed (1577) y el poema de W. Warner *Albion's England* (1586). No se encuentran en cambio síntomas de adaptación popular ni de interés general por el argumento. Mientras otras narraciones de Geoffrey, sobre todo la historia de \*Arturo, fueron ampliadas por autores posteriores, la historia de Lear ha sido más bien recortada. El argumento no muestra un crecimiento propiamente dicho, y sí muchas modificaciones en los detalles. Algunas versiones se diferencian de la de Geoffrey en que, en ellas, Lear desea entregar a cada hija tres partes iguales del reino; en otras versio-

nes, Lear reparte el reino en seguida entre sus dos hijas mayores, de forma que queda suprimida la rebelión posterior de los yernos. El ir y venir de Lear de una hija a otra se concentra con frecuencia en una sola escena. Con mayor o menor claridad se insinúa un trastorno mental de Lear a consecuencia de los golpes del destino; aparece con frecuencia como anciano arruinado y lleno de quejas, del que apenas puede esperarse que se haga cargo de nuevo del gobierno. El argumento penetró también en los manuscritos ingleses de la *Gesta Romanorum*, pero identificándolo casi siempre con el del emperador romano Teodosio, y suprimiendo el trágico final de la hija menor —de acuerdo con la moraleja atribuida al argumento, de que Dios premia a los buenos y castiga a los malos—. Esta moraleja caracterizó también otras versiones en las que los hechos son narrados hasta su final feliz provisional, hasta la reinstauración de Lear en el trono. Así la hallamos en la literatura de edificación (*Sermones discipuli*, 1470; Gottschalk Holle, *Preceptorium novum*, 1481; Valerius Herberger, *Sirachs hohe Weisheit und Sittenschule*, h. 1600).

Hasta finales del siglo XVI no surgió un verdadero interés poético por el argumento. En 1574 lo desarrolló J. Higgins (*The Mirour for Magistrates, containing the falles of the first infortunate Princes of this lande*) partiendo del destino de Cordelia, recogido como «tragedia»: su espíritu cuenta la historia de su vida, acentuando su trágico final. E. Spenser dedicó en su *Faerie Queene* (1590-1596) seis estancias al destino de Lear y Cordelia; aquí aparece por primera vez la renuncia inmediata de Lear a su reino a favor de las hijas mayores. En las versiones de Spenser, Higgins y Warner se basa principalmente el primer drama anónimo, que se conserva en una edición de 1603 (*The True Chronicle History of King Leir and His Three Daughters Gonorill, Ragan and Cordella*) y que probablemente será el mismo drama de Lear representado ya en 1593 y 1594. La obra comienza con una escena en la que Lear consulta con sus nobles la cuestión de la sucesión al trono y del casamiento de sus hijas, y termina con el triunfo de Cordelia y de su esposo, la huida de las hermanas y la reinstauración de Lear; la maldad de las hermanas que reciben el apelativo de «serpientes» ha sido aumentada y llega hasta el intento de asesinato de Lear; el viaje

a Francia se convierte en huida disfrazado de marinero. El carácter moralizante de la obra exige también la supresión del trágico final.

En cambio, Shakespeare (1606) vio en el argumento una tragedia: después de todo lo sufrido con sus hijas, la vida de Lear no puede acabar con una reinstauración feliz; los franceses son vencidos, Lear y Cordelia hechos prisioneros y Cordelia ahorcada por orden del intrigante Edmundo; Lear muere junto a su cadáver. La inclusión de la muerte de Cordelia dentro de esta acción no sólo es consecuencia de la concentración dramática y no sólo tiene la función de un golpe de gracia para Lear; Cordelia encierra también su propia tragedia: habiendo caído en desgracia por la leve falta de un comportamiento no demasiado filial lleva su camino de expiación hasta el final convirtiéndose en víctima de su deber filial. Por primera vez en la historia del argumento se dio fin también al destino de las hermanas. Gonorilla envenena a Regan por celos y después se quita a sí misma la vida. La fábula ha sido ampliada muy acertadamente con la acción paralela de Gloucester: exigente como Lear en su amor, Gloucester repudia a su hijo legítimo Edgar instigado por las insinuaciones del bastardo Edmundo, y recibe del mismo modo tanto el desagradecimiento del hijo hipócrita como el afecto del hijo verdaderamente amante.

Una balada editada en 1620 en *The Golden Garland of Princely Pleasures...* está influenciada sin duda por Shakespeare en dos motivos importantes, la locura de Lear y su muerte junto al cadáver de Cordelia, pero vuelve a recoger la tradición histórica con la victoria de Lear sobre sus yernos; para evitar recargar la balada con la acción de Gloucester, el autor inventó como motivo nuevo la muerte de Cordelia durante la batalla. La balada penetrada de rasgos populares está más cerca del carácter del argumento iniciado por Geoffrey y desarrollado por Shakespeare, que las adaptaciones del drama shakespeariano del siglo XVIII (N. Tate, G. Colman, J. F. Ducis, F. L. Schröder), que suprimieron toda la fuerza del final al darle carácter conciliador. G. Bottomley ofreció en su *King Lear's Wife* (drama, 1913) una especie de historia previa. J. F. Cooper (*The Pioneers*, novela, 1823) trasladó la acción de Shakespeare al mundo fronterizo de Norteamérica; de todas formas, el desvalijamiento

de que aquí es víctima el viejo se muestra luego como consecuencia de un malentendido. Además, el nombre del rey Lear fue utilizado también para la caracterización de destinos similares (I. S. Turgenev, *Ein König Lear der Steppe*, cuento, 1870; L. Tügel, *König Lear auf der Mole*, cuento, 1948).

W. Perrett, *The Story of King Lear from Geoffrey of Monmouth to Shakespeare*, 1904; E. Bode, *Die Learsage vor Shakespeare*, 1904.

**Leicester.** Ver Isabel de Inglaterra.

**Leyenda del corazón, La.**—La historia del corazón comido podría ser de procedencia india, si bien no fue transmitida hasta que los rapsodas populares modernos la narraron como final de las leyendas sobre el Rajá Rasalu. Rasalu fue prometido a su esposa Kokilán el día del nacimiento de ésta. Kokilán no es feliz en su matrimonio. Una aventura de caza insinúa simbólicamente la pérdida de vigor de Rasalu y la capacidad amorosa de su esposa. El rey Hodi consigue introducirse en palacio y llegar hasta la reina convirtiéndose en su amante. Rasalu lo mata, arranca el corazón al muerto y se lo ofrece a su esposa como manjar. Después de haberlo comido, el rey le dice que se trataba del corazón de Hodi; atacada de gran remordimiento decide seguir a Hodi en la muerte y se tira desde lo alto de la torre.

Este fondo más antiguo de la narración refleja la idea antirromántica de que al comer el corazón del enemigo se le derrotaba definitivamente y se vengaba uno de él. Este episodio quedó unido al nombre de Rasalu probablemente alrededor del siglo X, llegando ya en el siglo XI a Europa y penetrando en Francia desde el Sur. El *Lai Guiron*, que trataba del argumento, no se conserva, pero su contenido puede saberse por la canción de Isolda en la versión de *\*Tristán* de Tomás de Bretaña; también se atribuye la historia al popular héroe Gralant. La versión más antigua conservada es del siglo XII y figura en la biografía provenzal del trovador Guilhem de Cabestaing, de quien se conservan algunos de los poemas más apasionados de la literatura provenzal. Por primera vez, aquí el amante no es sólo caballero, sino además trovador y poeta. Guilhem había ganado el amor de la dama Sermonde y delató su amor con canciones atrevidas. El esposo

lo mató, le arrancó el corazón, hizo que fuese asado, y después de habérselo dado a comer a su esposa, le descubrió el crimen. Ella respondió que, tras manjar tan delicioso, jamás podría volver a comer ningún otro y se arrojó por el balcón. Esta *Vita* es probablemente la mencionada por Boccaccio como fuente de su cuento (*Decamerone*, IV, 9), cuyo héroe se llama Guiglielmo Guardastagno. El motivo del trovador fue abandonado, y se dio motivación más fuerte a la actuación del esposo, al no ser la ofensa exclusivamente de adulterio, sino también de infidelidad del amigo Guardastagno. En el cuento de Boccaccio se basa la *Tragedi des Fürsten Concreti* de Hans Sachs (1545). Encontramos ya una versión diferente del final en el *Lai d'Ignaure* del siglo XII, que tensa el tema en exceso resultando irónica; aquí el héroe es amante de doce damas al mismo tiempo, que viven todas en el mismo castillo junto con sus esposos, y que, al ofrecerles sus maridos el corazón como manjar, se niegan a comerlo. En la versión de las *Cento novelle antiche* (1525) basada en el *Lai d'Ignaure*, las mujeres entran en un convento.

La afinidad del argumento con las imágenes del amor caballeresco, visible ya en su traslación al trovador Guilhem de Cabestaing, fue la causa de que sus adaptaciones más importantes fuesen las del siglo XIII. A finales del siglo XIII una balada popular convirtió al minnesinger Reinmar von Brennenberg, asesinado en 1276, en cuyos poemas el corazón separado del cuerpo y en poder de la amada tiene un papel importante, en el protagonista de la Leyenda del corazón; aquí muere la duquesa de Austria, que no es la amante, sino tan sólo la dueña venerada y ensalzada del minnesinger, a los doce días de haber comido el corazón, por haber dejado después de tomar alimento. Un poema magistral posterior, *Ein hübsch lied von des Brembergers endt und todt, in des Brembergers Ton*, renovó la historia. Casi al mismo tiempo apareció el argumento en la *Herzmaere* de Konrad von Würzburg y en la narración en verso francesa *Li roumans dou chastelain de Couci et de la dame de Fayel*, una versión muy ampliada, basada probablemente en una fuente común. La obra de Konrad von Würzburg comienza con el anuncio de una peregrinación de ambos. El amante quiere emprender el mismo camino, pero la mujer (también aquí objeto sólo de amor platónico) le

rueda por su honor que vaya por otro camino. Muere en tierra extraña por el dolor de la separación y la nostalgia, y ordena antes a su escudero que lleve a la amada su anillo y su corazón. El esposo descubre al escudero y ofrece el corazón preparado como alimento a su esposa, quien muere inmediatamente después del espantoso descubrimiento. En cambio, la historia del Castellano de Coucy narra la historia previa de los amantes, el intento fallido del esposo de sorprenderlos, el plan de peregrinación a Tierra Santa fingido por el esposo y anulado rápidamente, viaje que el Castellano se ve de este modo obligado a emprender solo, y en el que muere a causa de una herida recibida. También aquí siguen el envío del corazón y la muerte de la dama a causa del dolor. El envío del corazón tanto en la obra francesa como en la alemana está de acuerdo con los motivos del amor trovadoresco; la hazaña del señor de Fayel, que no mata ya a su enemigo, ni le arranca el corazón, resulta menos espantosa, pero mucho más inconsecuente poéticamente; la inverosimilitud de comer un corazón embalsamado nos muestra la distancia existente respecto al motivo mágico primitivo. A pesar de todo, la atribución del argumento al Castellano de Coucy, cuyas trovas, entre otras una de despedida y otra de Cruzadas, fueron incluidas en la narración, y que posiblemente se identifique con Guy de Coucy (1186-1203), que participó en varias Cruzadas y murió en alta mar, se ha convertido en el sello más duradero del argumento. Se conserva una versión en prosa de alrededor de 1380, y versiones holandesas e inglesas dan testimonio de su continuidad y difusión.

Mlle. de Lussan extrajo de un fragmento de la versión en prosa publicado por Fauchet en 1581 la idea de su versión narrativa incluida dentro de una amplia acción aventurera (*Anecdotes de la Cour de Philippe-Auguste*, 1733). Aquí la pareja de amantes está unida desde la juventud, pero Gabrielle ha sido obligada por su padre a casarse con el señor de Fayel a quien no ama y que la maltrata con sus celos salvajes; el de Coucy tiene que participar en la cruzada de Felipe Augusto. Resulta importante para la tradición argumental posterior, que Mlle. de Lussan se dejase inducir a convertir a la señora de Fayel en una muchacha de Vergi, debido a la relación del argumento con el de la \*Castellana de Vergi, y así aparece ya otra vez en la bella

balada del Duc de La Vallière (*Les infortunés amours de Gabrielle de Vergi et de Raoul de Coucy*, 1752). La obra que tuvo más éxito fue la tragedia *Gabrielle de Vergi* de Belloy (1770), que unió los dos motivos del argumento, que hasta entonces habían tenido versiones diferentes, el duelo de los rivales con la extracción del corazón y el del escudero: el escudero llega con una carta del moribundo, cuyo contenido resulta ser erróneo; Coucy está vivo y el duelo a muerte se lleva a cabo a su regreso; pero el corazón sangrante es entregado a la dama, y no guisado y ofrecido como manjar; también el esposo arrepentido se mata al final. La obra de Belloy no sólo fue parodiada (Imbert, *Gabrielle de Passy*, 1770), sino copiada en el mismo año de su aparición: Baculard d'Arnaud (*Fayel*, trilogía, 1770) conservó el motivo de la noticia de la muerte errónea; Coucy el amante de la juventud de Gabrielle recibe voluntariamente el golpe de muerte de manos de Fayel, y éste mata a su esposa y a sí mismo. A finales del siglo XVIII el argumento llegó a través de traducciones de las obras de Belloy (E. C. Turra, 1792) y d'Arnaud (C. Gozzi) a Italia y se convirtió repetidamente en base de textos de ópera (Carafa, *Gabriella di Vergi*, 1816; Profama/Mercadante, *Gabriella di Vergi*, 1830), ballets, melodramas y piezas cortas. La balada de L. Uhland *Der Kastellan von Coucy* utilizó el argumento romántico de nuevo en el sentido de la inocencia de la mujer, preponderante en las adaptaciones alemanas, que se mantiene fiel a su esposo hasta el momento de la cruel muerte del cantor: «Vuestra fui sin vacilar, pero el disfrute de tal corazón transforma fácilmente los pensamientos...».

G. Paris, «Le Roman du Châtelain de Couci» (*Romania*, 8), 1879; H. Patzig, *Zur Geschichte des Herzmäre*, Progr., Berlin, 1891; E. Lorenz, «Die 'Kastellan von Couci' Sage» (en Lorenz, *Die Kastellanin von Vergi*), 1909; F. Rostock, «Die Brembergersage» (en Rostock, *Mittelhochdeutsche Dichterheldensage*), 1925.

**Libussa.** — La leyenda de Libussa aparece por primera vez en la fuente más antigua de la historia del pueblo bohemio, la crónica del déan de la catedral, Cosmas (h. 1125). Utilizó elementos de la tradición popular con el fin de atribuir la descendencia de la casa reinante de los Premislaidas y la fundación de Praga a un plan de poderes divinos. La crónica de Cosmas sitúa en el principio de la historia checa

una edad de oro, en la que no existe ni la tiranía, ni la propiedad, ni el matrimonio, ni el dominio de los hombres sobre las mujeres. En esta época asciende Crokus a ser una especie de juez comarcal y su sabiduría le proporciona poder también en otras regiones. De sus tres hijas, Tetka, Kascha y Libussa, la menor se convierte en su sucesora. Pero los checos, que desean ser gobernados por un hombre, desprecian las sentencias de Libussa. Ésta previene al pueblo contra el príncipe que la sustituirá, cuya identidad ya conoce por el don profético que posee, advirtiéndoles que los oprimirá, a la vez que les anuncia que su caballo blanco hallará al futuro príncipe y esposo, al que desea enviar por medio de una embajada los vestidos principescos. Los signos profetizados por ella se cumplen: el caballo se para ante un labrador que ara sus campos con dos bueyes. Primislao acepta la llamada, pero lleva consigo sus alpargatas como símbolo de su descendencia labradora. Somete al pueblo bajo su cetro y funda Praga por consejo de Libussa, cuya grandeza futura es vista por ésta. Ligeramente relacionada con la historia de Libussa se halla la leyenda de la batalla de las amazonas: las jóvenes han creado, bajo el gobierno femenino de Libussa, un ejército y una ciudad propias, pero son vencidas por los jóvenes por medio de un ardid. Después de la muerte de Libussa las mujeres están sometidas a los hombres.

La crónica en verso del canónigo checo Dalimil (1308/1314) enriquece la fábula con algunos rasgos, cambiando las fechas de la batalla de las jóvenes al situarla después de la muerte de Libussa y como protesta por el dominio masculino, dándole un acento trágico con la muerte de sus jefes; la crónica bohemia de Hajek von Libotschan (1541) se convirtió en la fuente decisiva para todos los adaptadores posteriores del argumento. Hajek fijó la época de los hechos, convirtiendo el mito en historia, de forma que su obra fue considerada histórica hasta finales del siglo XVIII, mientras que en el siglo XIX se sospechó ya que sus relatos se basaban en mitos antiquísimos. Aparte de algunas inclusiones, proporcionó sobre todo la historia previa de Crokus y sus hijas, atribuyendo las dotes sobrehumanas de las tres hermanas a la influencia de su madre la ninfa Niva.

El atractivo del argumento, aparte del que posee la historia romántica de amor o el matrimonio de la princesa y el labrador —Cosmas ha dejado abierta la posibilidad de relaciones entre ambos, anteriores a su llamamiento al trono—, reside en la dialéctica de los principios básicos humanos: mujer y hombre, lazos orgánicos y poder estatal, mito e historia. Este argumento tiene ya en su versión narrativa más simple una tendencia al desarrollo dramático y a la sublimación espiritual.

Introducido en la literatura por Hans Sachs con un poema narrativo (*Über den Ursprung des Behemischen Land- und Königreichs*, 1537), el argumento fue recogido en el siglo XVII y principios del XVIII por las compañías de comedias (representado en 1666 en Dresde y en 1680 en Torgau entre otros) y por la ópera (repres. en 1703 y 1704 en Praga) y convertido en representativo del tema del matrimonio desigual. Desde el punto de vista de la «literatura popular» fue redescubierto por Herder, quien partiendo de la narración de Hajek escribió una canción popular «bohemia» en forma de balada (*Volkslieder*, 2.<sup>a</sup> Parte, 1779), que abarca la acción desde la escena del tribunal hasta la aceptación de Primislao. Animado por Herder recogió Musäus el argumento en sus *Volksmärchen der Deutschen* (1782-1786). Resulta de gran valor poético en esta nueva versión la historia amorosa de Crokus y de la ninfa Niva, que no quiso retirarse de su residencia en una encina al tomar los checos posesión de Bohemia, convirtiéndose Crokus en su caballero protector; resultó importante para el desarrollo posterior del argumento la introducción de dos celosos pretendientes nobles de Libussa. La *Libussa* de Musäus fue refundida como libro popular hacia 1788. Al convertir Musäus a Primislao en caballero proporcionó al argumento la entrada en la novela de caballerías (Anón., *Libussa, Herzogin von Böhmen*, 1791; J. F. E. Albrecht, *Die Töchter Kroks*, 1792) y en el drama caballeresco (Ritter v. Steinsberg, 1779; N. Komarek, *Przemisl*, 1793), a los que favorecía también el motivo del matrimonio no convencional.

El interés puesto de manifiesto ya en las adaptaciones posteriores a Herder por los motivos míticos suministrados por las crónicas fue aumentado aún más por algunas falsificaciones de crónicas bohemias que se hicieron famosas a principios del siglo XIX

(*Königinhofer Handschrift*, 1813; *Grüneberger Handschrift*, princ. s. XIX).

En el drama épico de Clemens Brentano *Die Gründung Prags* (1815), el motivo mítico de la lucha de la magia blanca contra la negra, que termina con la victoria de los dioses de la luz, cubre casi totalmente el tema de Libussa-Primislao, que además es interrumpido en su desarrollo por el motivo de la guerra de las doncellas; Wlasta, la dirigente de las doncellas, ama a Primislao y se convierte de confidente en enemiga de Libussa. La acción de Libussa, que transcurre paralela a la batalla de los poderes míticos, lleva al refugio de la hembra bajo la protección masculina, al matrimonio de la princesa con el hombre del pueblo y a la victoria sobre la anarquía creada por la guerra de las doncellas y la disputa de los pretendientes de Libussa por medio de la organización del Estado. En cambio la *Libussa* de Grillparzer (escrita en 1819/1820, publicada en 1872) volvió a reducir el argumento a la acción de Libussa, concentrando la problemática en el conflicto que afectaba al mismo Grillparzer entre una postura vital contemplativa y la necesidad de actuar, que lleva a la tragedia. El amor particular hacia Primislao se convierte en un amor por todo el pueblo, que Libussa paga con la pérdida de su don profético, y luego, cuando ha logrado reunir otra vez sus poderes sobrenaturales para bendición de Praga, con su propia vida.

Al lado de la penetración ideológica y dramática del argumento hecha por Grillparzer, las diferentes adaptaciones del tema de Libussa (E. Frhr. v. Lannoy, ópera, 1818; J. C. Bernard/C. Kreutzer, ópera, 1823; F. Stamm, drama 1848), así como las adaptaciones exclusivas de la guerra de las doncellas o del motivo de Wlasta (K. E. Ebert, poema épico, 1829; F. S. Schubert, novela, 1875, entre otros) que pretenden demostrar en la leyenda las ideas de la emancipación femenina, resultan de rango muy inferior.

E. Grigorowitza, *Libussa in der deutschen Literatur*, 1901; G. Thal, *Die Libussa- und Wlastasage in ihren Quellen und deutschen Bearbeitungen*, tesis, Viena, 1902; G. Müller, «Die Libussa-Dichtungen Brentanos und Grillparzers» (*Euphorion*, 24), 1922.

Lillith. Ver Adán y Eva.

**Lisístrata.** — La comedia de Aristófanes *Lisístrata* (411 a. de C.) pretendía influir en

el final de la guerra del Peloponeso. El escritor inventó, para dominar la locura guerrera masculina, la negativa de las mujeres al cumplimiento de sus deberes conyugales, motivo éste que ya había sido utilizado por Hesiodo en su epopeya *El escudo de Hércules* con una finalidad diferente: Alcmena se niega a Anfitrión, hasta que haya terminado la enemistad familiar tomando venganza en sus enemigos. En Aristófanes la ateniense Lisístrata anuncia a las mujeres reunidas por ella al pie de la Acrópolis su plan de negarse a los hombres hasta la consecución de la paz, llegándose a cumplir la propuesta con el apoyo de la espartana Lampido. Lisístrata ocupa con sus mujeres la fortaleza negándose a entregar el tesoro del Estado a los hombres que la sitian. Pero tiene muchas dificultades para impedir a sus partidarias que regresen junto a sus esposos y amantes. Pero como los hombres sufren la misma abstinencia, se entablan negociaciones que terminan con el tratado de paz y la reunión de las parejas.

Esta obra estuvo poco difundida durante la Antigüedad clásica. Las analogías medievales del tema se basan probablemente en la transmisión a través del patrimonio narrativo bizantino. La primera readaptación auténtica del argumento es la de J. Fletcher (*The Woman's Prize or the Tamer Tamed*, ant. a 1625). Se trata aquí por de pronto de una enemistad de linajes consiguiendo la protagonista ganarse rápidamente la adhesión de las parientes femeninas, haciéndose solidarias después también las mujeres del campo y de la ciudad; a los seis días se consigue dominar a los hombres. El dramaturgo inglés incorporó a su obra también rasgos de *Las Junteras* de Aristófanes (392/391 a. de C.), que trataba el tema del gobierno de las mujeres y de la comunidad de bienes y mujeres provocada por éste.

Tras la primera traducción alemana de A. Ch. Borbeck (1806), apareció en 1819 la opereta en un acto *Die Verschworenen* de J. F. Castelli, que traslada la acción a la época de las Cruzadas, inventando como jugada opuesta una huelga de los caballeros; con el título posterior *Der häusliche Krieg* el texto fue utilizado por F. Schubert para una opereta (1823), dándole con ello mayor importancia (readaptación de R. Lauckner/F. Busch con el título *Die Weiberverschwörung*, 1920). En 1872, L. Anzengruber trasladó el argumento al ambiente

campesino con su *Kreuzschreiber*, haciendo que la huelga de las esposas estuviese inspirada por un confesor, que con ello pretende presionar para que sea retirada una petición de los labradores contraria a los intereses del clero. A. Wilbrandt (*Frauenherrschaft*, 1892) enriqueció nuevamente el argumento con motivos de *Las Junteras*; Lisistrata adopta al mismo tiempo la función de negociadora de la Praxágora de la segunda comedia, y las mujeres no consiguen la paz hasta después de haberse apoderado del mando. En la opereta de W. Gilbert/A. Sullivan *Princess Ida* (1884), el amor triunfa finalmente sobre la hostilidad a los hombres de la princesa y de la universidad femenina dirigida por ella. En 1892, M. Donnay escribió una versión para el «Chat noir», que fue traducida al alemán por R. Lothar.

El *Prolog zur Lysistrata des Aristophanes* de Hofmannsthal (1908), que subraya la inmortalidad del argumento, fue al mismo tiempo el iniciador de una nueva época. Forman parte de las numerosas trasposiciones y adaptaciones el *Das ewig Weibliche* de R. Misch (1902) y la opereta popularizadora de P. Lincke *Lysistrata* (1902, texto de H. Bolten-Baekers/M. Neumann). F. Kommissartschevski adaptó la comedia para el teatro de Moscú. Con las dos guerras mundiales el argumento ganó en actualidad y popularidad, como puede verse en la adaptación cómica de P. Mochmann (1948), en la de H. J. Rehfish (1952), que actualiza ya el vocabulario, en la comedia-ballet de R. Mohaupt (1955) y finalmente en la adaptación para la televisión de F. Kortner (1960), que dio al argumento una acción marginal que discute el tema anti-guerra.

O. Weinreich, «Zur Geschichte und zum Nachleben der griechischen Komödie» (en *Aristophanes, Sämtliche Komödien*, tomo II), Zurich, 1953.

**Liszt, Franz.** — Franz Liszt (1811-1886) es uno de los genios musicales del siglo XIX. No sólo sorprendió a sus contemporáneos por sus múltiples cualidades: pianista genial, compositor sugestivo, director de orquesta, de teatro, y precursor de la música de Chopin, Schumann, Cornelius, Berlioz, Smetana y, sobre todo, Wagner, sino que además dio mucho que hablar en las tertulias, debido a sus numerosas aventuras amorosas; especialmente, por sus relaciones de años y años con mujeres tan fuera de serie como Marie, condesa

d'Agoult, y Carolina, princesa de Sayn-Wittgenstein, relaciones éstas que desde el punto de vista social eran muy llamativas.

El año 1835, Liszt huyó de París con Marie d'Agoult dirigiéndose a Suiza; el viaje lo hicieron en compañía de la escritora G. Sanz, que mantenía relaciones con él desde hacía un año, y en cuya casa de Nohant se quedaron a residir. En seguida G. Sand, amiga de H. de Balzac, ofreció a éste el material literario de esta relación tripartita. Esto le sirvió para escribir la primera parte de su novela *Beatrix* (1839), en la que el cantante Conti (= Liszt) como artista frívolo, seductor y diabólico es el amante de la escritora Félicitée des Touches (= George Sand), de la que es apartado posteriormente por la intrigante y coqueta *Beatrix* de Rochefide (= Marie d'Agoult), la cual en la segunda parte de la novela, abandonada por Conti, vive como cortesana en París. Las relaciones entre Liszt y Marie d'Agoult fueron para Balzac un ejemplo de «amours forcés», de amantes que, pese al divorcio íntimo que reina entre ellos, se ven no obstante encadenados como los forzados de las galeras, debido a que una mujer que se precie no puede permitirse el adulterio. Prescindiendo de los detalles, puede que este problema haya sido decisivo para la otra configuración literaria de estos amores; el mismo Liszt, en los momentos cumbres de sus relaciones con Marie, ha hablado de este viaje a Suiza como argumento para una «sensacional historia de amor» con el título «Am Gestade des Comer Sees», según consta en una carta suya al escritor Louis de Ronchaud. G. Sand hace una descripción de ese viaje en su décima carta de *Lettres d'un voyageur*, y del que el lingüista A. Pictet hizo un divertido relato en *Une course à Chamounix* (1838). No sólo para defenderse de la interpretación de Balzac, sino sobre todo para vengarse del Liszt que ya estaba tan distante de ella, Marie d'Agoult, bajo el pseudónimo de Daniel Stern, escribió una novela en clave titulada *Nélida* (1846) en la que sus relaciones con Liszt están representadas por las de una señorita que se enamora del hijo del jardinero de su palacio y que más tarde será un famoso pintor. A sí misma se presenta como mártir noble y sublime, que por amor a su amado rompe con el compromiso de boda, siguiendo siempre dispuesta a nuevos sacrificios; el pintor en cambio aparece como una persona encantadora, pero que al final resulta ser un



plebeyo sin escrúpulos, incapaz de ideas y sentimientos elevados, que sólo piensa en la pomposidad y en sus relaciones con la aristocracia; abandona a Nélide y fracasa como artista, muriendo al final en los brazos de aquella atormentado por el remordimiento.

Una vez más fue Liszt objeto de injurias disimuladas a través de una novela escrita por otra amante abandonada: se trata de Olga Janina, que con el pseudónimo de Robert Franz escribió *Souvenirs d'une cosaque* (1874), y que a continuación simuló con otra obra una réplica de Liszt *Souvenirs d'un pianiste ou Réponse aux souvenirs d'une cosaque* (1874), en que el supuesto autor admitía todo lo malo y ruin que su adversaria le había reprochado.

De esta forma, la literatura sobre Liszt osciló entre lo sensacionalista y folletinesco y la entusiasta exaltación de que fue objeto por parte de sus contemporáneos en diversas poesías (F. Grillparzer, *Du gleichst dem Engel*, 1844; F. Schöber, 1839; M. Vörösmarty, *An Liszt*, Himno a la visita de Liszt a Hungría, 1839; Fürst F. Lichnovski, *Die Zelle von Nonnenwerth*; G. Herwegh, 1856; H. v. Fallersleben; P. Cornelius; F. Dingelstedt; R. Wagner; W. Jordan; H. v. Wolzogen). No faltaron, sin embargo, las críticas a este entusiasmo (Grillparzer, *Liszt*, epigrama, 1838; A. Glasbrenner, *Berlin, wie es isst und trinkt*, 1842).

Los primeros intentos de la literatura posterior evitaron el sensacionalismo debido a los informes de músicos contemporáneos como Rellstab, Schumann y Wagner, así como a las *Memorias* de la Condesa d'Agoult (1877 y 1927), en las que se mejoraba la imagen primitiva dada en su novela y se le hace más justicia a Liszt, aun cuando también son utilizadas por la autora para su propia exaltación. A los lectores alemanes llegó Liszt mediante las obras escritas en el ámbito del segundo Parnaso de Weimar bajo el patrocinio del archiduque Carlos Alejandro. La novela de E. v. Wolzogen *Der Kraft-Mayr* (1897) da una imagen de Liszt especialmente teñida por la amorosa veneración de quienes fueron sus discípulos; Adele Elkan hizo un relato sentimental de esta época en su obra para jóvenes *Im Drei-Engelhaus* (1927); K. Linzen (*Der Zauberer*, ensayo, 1924) pone de manifiesto las dos caras de Liszt en su doble período de Weimar y en su etapa de Roma: de un lado, el aspecto católico y pio del abbé y, de otro, el aspecto mundano y elegante del virtuoso. Asimismo,

en lo cultural, fue presentado el pianista como el principal donante de los que contribuyeron al monumento a Beethoven en Bonn (W. Langewiesche, *Wolfs*, novela, 1919). A. O. v. Pozsony (*Franz Liszt und Hans von Bülow*, 1903) se ocupa de las relaciones de Liszt con su discípulo, seguidor y yerno H. v. Bülow, que se vieron ensombrecidas con el adulterio y consiguiente divorcio de Cosima. Con los buenos ojos de antiguo ayuda de cámara del músico vio a Liszt H. Eulenberg (*Liszt*, nov. c., 1926). Sus excéntricas relaciones con la escritora G. Sand fueron tratadas por D. Duncker (*George Sand*, novela, 1913) y E. Grautoff (*Aurore-Geliebte, Mutter, Dichterin*, novela, 1937). W. Pütz (*Die Wasserspiele der Villa d'Este*, relato, 1941) describe al viejo Liszt que en su Villa d'Este recibe la noticia de la muerte de Marie d'Agoult.

Las grandes novelas sobre Liszt aparecidas en los últimos decenios hay que verlas relacionadas con la aparición del último tomo de las *Memorias* de la Condesa d'Agoult (1927), de su epistolario con Liszt (1933-1934), de la biografía escrita por G. de Pourtalès (1925) y de la monografía de P. Raabe (1931). J. A. Lux en su obra *Himmliche und irdische Liebe* («Amor celestial y terreno») (1929), en un marco histórico-cultural amplio, ha seguido la pista a su lucha entre estas dos inclinaciones desde su juventud hasta sus últimas experiencias, teniendo en cuenta que el cúmulo de acontecimientos sobrepasaba toda posible interpretación psicológica. En la *Ungarische Rhapsodie* (1941) mundialmente conocida de Z. Harsányi se manifiesta también este dualismo fundamental —entre el deseo de unión con Dios y la búsqueda de gloria y de aventuras amorosas— del que nunca Liszt llegó a verse libre. En cambio, St. Károlyi (*Franz Liszts Liebesträume*, 1952) vio en este sentido como experiencia central el amor con Marie d'Agoult, creyendo que las aventuras amorosas del músico no obedecían tanto a un invencible afán de conquista cuanto al desengaño sufrido con dicho amor y que sólo llegó a ser superado con el profesado luego a la Princesa de Wittgenstein. F. Winwar (*The Last Love of Camille*, 1954) se ocupa del amor entre Liszt y la celebrada por A. Dumas como «Dama de las Camelias», la que fue cortesana parisina y reina de la moda Alphonsine Plessis (Duplessis). A su juicio, el inesperado casamiento de ésta con un diplomático francés destinado en Inglaterra debía servir para

darle carta de nobleza abriéndole así el mundo aristocrático de Liszt, para quien la música era su primera amante. La muerte le impide hacer real esta ilusión o quizá sirve para ocultarle su fracaso; pues Liszt acaba uniéndose con la Princesa de Wittgenstein.

K. Th. Bayer, «Franz Liszt in der Dichtung» (*Deutsche Musikultur*, 1), 1936-1937.

### Lohengrin. Ver Caballero del cisne.

**Lorelei.** — Lorelei no es una figura legendaria, sino invención de Clemens Brentano, quien, bajo la impresión que le había causado un viaje por el Rin, escribió la balada de igual título, incluida luego en su novela *Godwi* (1801). Lorelei es aquí una «maga», es decir una muchacha muy hermosa que, destrozada en lo más profundo de su ser por la infidelidad de un hombre, atrac irresistiblemente a los hombres causando su perdición. Desea morir para vencer esta maldición mágica; el obispo, que también está enamorado de ella, manda sea llevada a un convento; pero ella, con su pensamiento puesto en el amado infiel, se arroja desde una roca al Rin. Con la triple invocación final de «Lore Lay» sale a flote el motivo que unió el tema de tragedia erótica de Brentano con la realidad de la roca de Lorelei: la poderosa roca situada encima del Rin era ya conocida durante la Edad Media como lugar de eco. La *Kolmarer Liederhandschrift* (1546), así como Celtes en su *Libri amorum* (1502) hablan del eco de la famosa roca. Este último se imaginó que eran enanos los que hacían el eco y se creyó que la montaña estaba hueca; Marner sitúa el tesoro de los Nibelungos en el interior de la roca del Rin. Pero no existe ninguna base para relacionar el monte con mujer mágica alguna.

En los tres primeros *Rheinmärchen* (escr. 1810-1816, publ. 1846-1847), Brentano continuó desarrollando el tema con diferentes variantes, habiéndose informado entretanto acerca de las leyendas relacionadas con la roca. Lorelei no es ya la joven de Bacharach, sino un hada o sirena de belleza y juventud eternas, y su castillo es la famosa roca del Rin o el interior de ésta, donde cuida del tesoro de los Nibelungos. Se casa con un príncipe humano y cada séptimo día ha de regresar a su morada. También ella es engañada, pero como es un hada no puede morir. Resultó de gran importancia para el desarrollo

posterior del argumento la escena de los *Ahnen des Müllers Radlauf*, donde los criados del molinero ven a Lorelei en lo alto de la roca llorando mientras peina sus cabellos; al atravesar el lago, los criados se burlan de ella, el bote zozobra en la tempestad y todos los ocupantes se ahogan.

La figura creada por Brentano, que unida a las fuerzas de la naturaleza, sobre todo del agua, irradia un mágico poder de seducción, no ofrece base suficiente para una verdadera acción dramática; el argumento parece más propio de la lírica, la balada y las formas narrativas menores. La leyenda, publicada en 1811 por Niklas Vogt, perteneciente a la tertulia de Brentano, en Frankfurt, en una revista e incluida en 1817 en la *Rheinische Geschichten und Sagen* (tomo III), dentro de las leyendas del Rin, fue tenida por una antigua leyenda renana, pasando como tal a la tercera edición del *Handbuch für Reisende am Rhein* de Aloys Schreiber (1818) y en otras publicaciones similares.

Bajo la influencia directa del *Godwi* y de las demás realizaciones de Brentano, Eichendorff y su amigo O. H. v. Loeben, que habían conocido ambos a Brentano en Heidelberg, continuaron desarrollando el argumento. En la *Ahnung und Gegenwart* de Eichendorff (novela, 1815) canta Leontin una canción «sobre una leyenda conocida en el Rin», que más tarde recibió el título de «Waldgespräch». La seducción del caballero por el embrujo de la maga Lorelei aparece aquí como apartamiento del buen camino, la escena ha sido trasladada del agua a la inmensidad de los bosques. La narración de Loeben *Loreley, eine Sage vom Rhein* (1821) intenta fundir en uno los diferentes personajes de Brentano, por eso sus rasgos oscilan entre los de una amante inocente, un ser natural sin sentimientos y una pérfida seductora; la víctima de Lorelei es el hijo del conde del Palatinado del Rin, por quien cree haber sido traicionada y a quien arrastra consigo a la muerte. Más importante que este cuento es el poema que lo precede, que desarrolla la escena ofrecida por Brentano de la sirena embrujada que se está peinando encima de la roca, dotándolo de un final moralizante. El poema de Heinrich Heine (escr. en 1823, public. en 1824) recogió la visión de Loeben convirtiendo el ritmo inquieto y rebuscado en un poema sencillo con aire de canción popular, logrando, con la proyección de la historia en

épocas pasadas y por el final irónico distanciante, vaciar el argumento de toda experiencia personal y de todo sentimentalismo humano; su poema presenta a un ser fascinante, sin destino personal, e imprecisa por el clima melancólico de su «Érase una vez...».

Resulta curioso el hecho de que esta creación romántica alemana encontrase un eco poético relativamente grande en Francia, y no tanto por influjo de Heine cuanto de Brentano. Basada en una balada de éste, F. Delacroix tiene una poesía, dedicada a Lorelei, en *Fleurs d'Outre Rhin* (1843). En 1852, G. de Nerval, amigo y traductor de Heine, fantaseaba, en su prólogo a *Loreley, souvenirs d'Allemagne*, aludiendo al hada del Rin, en su referencia a Heine, como símbolo de seducción, de engaños, de sueños de los que él se despertaba entristecido. Un relato de J. Lorrain (*Loreley*, 1897), en plena consonancia con el espíritu de «fin du siècle», recurría de nuevo a Brentano, contándonos la historia de una joven perdida que es acusada de haber dado muerte a diez jóvenes y a la que el obispo manda recluir en un monasterio. Ella está dispuesta a morir y entonces, cuando la llevan hacia allí, entrega sus joyas de oro a los caballeros que la conducen para que la dejen ver su ciudad natal. Asimismo inspirado en Brentano, pero quizá influido también por Lorrain, está el poema de G. Apollinaire *La Loreley* (1904), en el que los poderes malignos de la muchacha, que radican en sus ojos encantadores, son atribuidos a la infidelidad de su antiguo amante.

Adaptadores posteriores intentaron fundir en una la concepción de Brentano y la de Heine. Pero ambos motivos, diversos en el fondo e inmutables, han permanecido independientes. La épica, el cuento, la novela, el drama y la ópera, pues todos se han ocupado del argumento, no han hecho más que añadir elementos de escasa importancia a la figura ya clásica de ambas concepciones. El motivo del amante infiel —a partir de Loeben se trata del hijo del conde del Palatinado— fue ampliado con la invención de un amante fiel. Las versiones moralizantes de Geibel (*Die Loreley*, drama, 1860) y J. Wolff (*Lurlei, eine Romanze*, 1886) son una muestra de cómo una interpretación semejante puede hacer desaparecer el encanto legendario de una leyenda. Más lógico parece el retorno del argumento al motivo lírico, como el llevado a cabo ya por Eichendorff en *Still bei Nacht fährt manches Schiff*

(1841) y por Mörike en *Zauberleuchtturm* (h. 1830).

E. Beutler, «'Der König in Thule' und die Dichtungen von der Loreley» (en Beutler, *Essays um Goethe*, tomo II), 1947; R. Ehrenzeller-Favre, *Loreley, Entstehung und Wandlung einer Sage*, tesis, Zurich, 1948; R. Derche, *Quatre mythes poétiques (Oedipe-Narcisse-Psyché-Lorelei)*, Paris, 1962.

**Lorenzaccio.** — Cuando Lorenzino de Medici, conocido por sus contemporáneos como poeta, asesinó en 1537 a su primo y mecenas Alessandro de Medici, nombrado en 1531 duque de Florencia por Carlos V, fue celebrado por los florentinos republicanos que vivían en el exilio como tiranica y nuevo Bruto toscano. Entre los que le celebraron en verso latino, tenemos a Benedetto Varchi, quien después de su reconciliación con el sucesor de Alessandro, Cosimo de Medici, ofreció en su *Storia Fiorentina* una exposición detallada de los acontecimientos ocurridos de 1527 a 1528 esforzándose por ser objetivo. Rechazó tomar partido en la cuestión del asesinato, pero intentó acercarse al problema psicológico, enumerando algunos posibles motivos del hecho, de los cuales ninguno es suficiente por sí solo para explicarlo, pero que entre todos podrían haber llevado a Lorenzino a su decisión. A partir de entonces la representación literaria que de él se ofrece oscila entre el poeta rodeado de profunda melancolía y el tiranica. La astucia e infidelidad con que procedió fueron tantas veces condenadas como disculpadas por los mismos que deseaban la muerte de Alessandro.

La primera adaptación, la del inglés J. Shirley, vio en Lorenzino al traidor (*The Traitor*, drama, 1631). Lorenzino favorecía el deseo del duque por la posesión de Amideia, mientras al mismo tiempo convence al hermano de ésta, Sciarra, para que asesine al tirano. Sciarra mata a su hermana para librarla de la deshonra, colocándola sobre la cama en la habitación a la que el duque acude a una cita de amor. A los gritos del duque acude Lorenzino y le mata, quien a su vez es muerto en seguida por Sciarra, que también muere a consecuencia de las heridas recibidas en el duelo. En la epopeya escrita a imitación de Tasso y Ariosto, *L'Etruria vendicata* de V. Alfieri (1789), en cambio, Lorenzino es el patriota poseído de ansia de libertad y odio a la tiranía, al que la vergüenza de la hermana y el dolor de la madre empujan a una decisión extrema; Alfieri descarga al héroe

en el punto decisivo, pues si bien le hace atraer con astucia a Alessandro a su habitación, la muerte se produce en noble duelo. El elemento patriótico-liberal del argumento se ha conservado en las versiones italianas hasta nuestros días y su paralelismo con el argumento de Bruto (\*Lucrecia) ha sido acentuado continuamente (G. Revere, *Lorenzino dei Medici*, drama, 1839; V. Salmini, el mismo título, drama, 1873; S. Benelli, *La maschera di Bruto*, drama, 1908).

El Romanticismo fue el primero en hacer justicia a lo «problemático» del carácter del héroe. George Sand halló en Varchi la materia prima ideal de un argumento literario, cuya interpretación queda confiada al adaptador. Siguiendo el estilo de la entonces popular «scène historique» desarrolló los acontecimientos en seis cuadros dramáticos (*Une Conspiration en 1537*, 1831/1832), de los cuales sólo los dos primeros son de libre invención. La acción abarca la preparación inmediata y la realización del asesinato y se desarrolla en un espacio de tiempo inferior a 24 horas. Lorenzino, que sólo piensa en el asesinato del opresor, se ha puesto la máscara de los mismos ideales del duque para ganarse la confianza del vicioso Alessandro; parece poco peligroso, porque como «Homo literatus» se asusta a la sola vista de un arma. El deseo del duque de poseer a la hermana de Lorenzino es el causante del asesinato. El personaje poco claro de la obra de Varchi adquiere aquí contornos más nítidos: Lorenzino comete el asesinato sólo por odio; no encarna ninguna clase de ideales políticos o humanos, puesto que desprecia a los hombres. El esbozo dramático se convirtió en una obra madura y con firme base psicológica en manos de A. de Musset, a quien George Sand había confiado su manuscrito inédito (*Lorenzaccio*, 1834). La trama de los republicanos, con la familia Strozzi al frente, entra en acción, los asuntos amorosos del duque reciben la iluminación necesaria, y el pueblo florentino rellena el fondo con toda su indiferencia y veleidad. Ha sido prolongado esencialmente el desarrollo hasta la noche del crimen y han sido incluidos también los acontecimientos posteriores al asesinato hasta el asesinato del propio Lorenzaccio proscrito. En lugar de la un tanto abrupta confesión tardía de su vida, en Musset se produce la revelación psicológica a lo largo de la discusión de Lorenzaccio con el idealista Strozzi; Lorenzaccio, que en otro tiempo fue puro y creyente, ha perdido la fe en los hombres y

en los ideales, a causa de su proyecto de asesinato y de la máscara que para ello había adoptado; se ha convertido en un escéptico y en un cínico, parece que se le ha pegado el papel de libertino y seductor. No son el odio y la defensa de la hermana (que aquí es tía) los que le dictan el asesinato, sino exclusivamente la idea de Lorenzaccio de que de otro modo todo su desarrollo no hubiese tenido sentido. Está más cerca de \*Hamlet, que del Bruto de la Antigüedad clásica.

Los rasgos romántico-byronianos incorporados al personaje por Musset se conservan también en los dramas históricos más débiles de la época posterior (Dumas padre, *Lorenzino*, drama, 1842; P. Weigand, *Lorenzino*, 1897) hasta el *Lorenzaccio* de D. Eckart (drama, 1933); su contradicción y ambivalencia están insuficientemente explicadas por Eckart, atribuyéndolas a que se trata de un escritor; la acción abarca también la estancia de Lorenzaccio en Roma, y la muchacha pretendida por el duque se ha convertido aquí en la amada de Lorenzaccio, de forma que el crimen es provocado finalmente por rivalidad.

P. Dimoff, *La genèse de Lorenzaccio, Textes publiés avec introduction et notes*, Paris, 1936.

**Lorenzino.** Ver **Lorenzaccio**.

**Lucifer.** Ver **Satanás**.

**Lucrecia.**—Según Livio, en tiempos del tiránico rey Tarquinio el Soberbio, durante el sitio de Ardea, los hijos del rey y el primo de éstos, Colatino, hicieron una apuesta sobre quién poseía la esposa más virtuosa; una visita por sorpresa a las mujeres da el triunfo a Colatino, pues la esposa de éste, Lucrecia, se halla todavía a medianoche hilando con sus doncellas, mientras las princesas son halladas en plena orgía. Uno de los hijos del rey, Sexto Tarquinio, se ha enamorado de Lucrecia y regresa a la casa de campo de Colatino, Colacio, donde es recibido amablemente como pariente del esposo. Con la amenaza de matarla y de colocar a su lado a un esclavo también muerto, para dar apariencia de adulterio, consigue Sexto atraerse a Lucrecia. Pero poco después ésta revela a su padre, a su esposo y a los amigos de éste el crimen, quitándose a continuación la vida. L. Junio Bruto, un pariente descontento de la casa real, que hasta entonces había ocultado sus planes políticos bajo la máscara de la locura, agita

al pueblo contra la monarquía; Bruto y Colatino se convierten en los primeros cónsules. A continuación Bruto depone a su colega, debido al parentesco que éste tenía con los Tarquinius, y condena a muerte incluso a los hijos del mismo en cuanto se ponen a tramitar la vuelta de aquéllos. En una batalla contra los cuales busca y encuentra la muerte.

Esta leyenda, de gran efecto, que en un encadenamiento de motivos lleva desde la apuesta inocente a una vinculación trágica de pasión, deshonor y suicidio, y que provoca una revolución, tiene ante todo un componente erótico y otro socio-político, que se hallan enraizados en los valores morales de un concepto heroico-trágico de la vida. La acentuación del componente erótico concentra la acción en Lucrecia-Sexto, mientras que la temática política tiene una mayor amplitud.

Ya la relación de los acontecimientos que hace, al margen de Livio, Dionisio de Halicarnaso muestra más que el valor heroico, la conmoción anímica de la mujer. Un relato de Floro (*Epitomae libri II*) acerca más los papeles de Bruto y de Lucrecia. Los *Fasti* de Ovidio desarrollan el momento erótico, destacando tanto el desarrollo de los sentimientos de la mujer, como la creciente pasión de Sexto en mutua compenetración.

La tradición del argumento es constante desde la Antigüedad hasta la Edad Media. Es cierto que la condena de Tertuliano y San Agustín del suicidio de la mujer, consecuencia de su afán de notoriedad y de su impaciencia, ha amenazado seriamente la función ética del argumento, pero aun así la influencia de estas tesis se nota sólo en muy pocas adaptaciones de escasa importancia (Konrad von Ammenhausen, *Schachzabelbuch*, 1337). La versión de la *Gesta Romanorum* (s. XIII) dio por el contrario a la historia una interpretación espiritual, según la cual Lucrecia encarna el alma pecadora y el suicidio representa la expiación que conduce a la salvación. La primera adaptación literaria del argumento en la Edad Media se halla ya en la *Kaiserchronik*. Probablemente siguiendo un modelo latino se ha desarrollado aquí la acción convirtiéndola en una historia cortesana, cuyo personaje principal es Colatino, un príncipe expulsado de Tréveris, que se halla al servicio del emperador Tarquinio y que al final se encuentra sin patria. El mismo emperador es el causante del adulterio, siendo incitado a la

violación de la heroína virtuosa por los celos de su propia esposa.

La fuerza político-nacional del argumento fue descubierta por Petrarca (*Africa III*, h. 1341), para quien Lucrecia es sobre todo una heroína de la libertad, cuya lucha queda demostrada con la decisión de quitarse la vida. También Dante situó a la matrona romana, a pesar de su suicidio, entre las heroínas de la historia nacional en la antetala del cielo. La historia de Boccaccio (*De claris mulieribus*) está caracterizada por la fe en la virtud de la mujer y en la fama y ejemplaridad de Lucrecia. C. Salutati (*Vindicta illatae violentiae, quam de se extorsit Lucretia Romana speculum pudicitiae*, h. 1370) dio un paso interesante en la interpretación psicológica: Lucrecia sabe de la imposibilidad de que su mancha sea borrada de los sentimientos de su esposo y también de los suyos propios, pues no está segura de sí misma ante seducciones posteriores. Dentro del signo del renacimiento de Ovidio, Chaucer en su *Legenda Lucrecie Rome Martiris* (h. 1386) condenó al poco caballeroso príncipe, celebrando la muerte por fidelidad al amor, y Gower (*Confessio amantis*, h. 1390) acentuó la intimidad suavizando la crudeza: la violación se produce durante un desmayo de Lucrecia. En cambio la Alemania del siglo XVI, que conocía el argumento principalmente a través de Boccaccio (trad. Steinhöwel, 1473), vio en él ante todo lo aleccionador moralizante. Se acentuaron las virtudes domésticas de Lucrecia (escena del hilado) y su humildad frente al esposo. Desde la canción popular de L. Binder (h. 1520) hasta la dramatización de J. Ayer a finales de siglo se extiende la moraleja: una mujer no debe jamás dar entrada en su casa a un extraño. El primer intento de dramatización de Hans Sachs (1527) tiene aún dificultades con la ordenación y escenificación del argumento; tienen mayor éxito los que colocan el acento sobre la acción de Bruto (H. Bullinger, 1533) o utilizan el ascenso y el derrumbamiento de Tarquinio como marco (Ayer, *Von Servii Tullij Regiment...*), con lo cual se hace madurar al mismo tiempo la componente socio-política del argumento tan del gusto del siglo XVI. En la misma época en Italia se acentuó el elemento erótico: la *Historia di Lucretia* (h. 1500), novela en verso que en algunos motivos tiene puntos de contacto con la *Kaiserchronik*, exagera los sentimientos de Lucrecia, que por pri-

mera vez sale de su pasividad discutiendo con el seductor. En cambio el cuento de Bandello (1554) desarrolló la pasión del seductor que es condenado por falta de caballerosidad.

En este punto de refinamiento de la vida sentimental empezó el Barroco: el duro contraste entre la heroína virtuosa y el criminal desaparece, haciéndose resaltar la lucha interna de ambos personajes y su sufrimiento después de cometida la acción. Shakespeare (*The Rape of Lucrece*, epopeya, 1594) eligió como punto de partida la cabalgada de Sexto, cuyo apetito había sido despertado exclusivamente por la descripción del propio Colatino. Después de cometida la acción siente repugnancia de sí mismo y acaba muriendo desesperado, mientras que Lucrecia se dirige a los caballeros reclamando venganza. El drama de Th. Heywood (*The Rape of Lucrece*, 1603/1608) comienza como el de Ayer con la usurpación del trono por Tarquinio; la crudeza raya en lo burlesco, pero la figura del erótico con los sufrimientos de su pasión tiene visos de realidad. Estremecido de repugnancia y arrepentimiento se muestra también el Sexto de la tragedia a imitación de Séneca de Giovanni Delfino (h. 1656), que interpreta los hechos como fatales: la locura y la ceguera empujan a los hombres a cometer errores, mientras que la constancia de Lucrecia logra superar las tentaciones. También las dramatizaciones alemanas se concentran en el tema erótico (W. Rot, 1625/1637). Algunos intentan, lo mismo que el inglés, dar aspecto trágico al criminal erótico (S. Junius, lat., 1599), así como explicar su lujuria como dolor y deseo (J. P. Titz, 1642/1647). Al lado de la ópera, cuya tradición argumental comienza con N. Minato/A. Draghi (1675), se apoderó también del argumento la novela barroca. Mme de Scudéry lo incluyó como narración en su novela *Clélie* (1654-1660). El tema, poco apropiado para el gusto galante, del amor y la fidelidad conyugales fue modificado; el amor de Lucrecia pertenece a Bruto, se ha casado con Colatino solamente para proteger a Bruto de Tarquinio; no es una apuesta sobre la mujer más virtuosa, sino las indirectas de los príncipes solteros sobre la esposa que Colatino mantiene oculta, lo que induce a éste a llevarles junto a su esposa. La pasión de Sexto ha sido enfriada hasta convertirse en un amorío.

La Ilustración, que se apartaba del ideal heroico, rechazando el suicidio de Lucrecia

como poco razonable, amenazaba ahogar la fuerza vital y moral del argumento. Aparecen en el drama formas parodísticas y cómicas (B. Feind, *Die kleinmüthige Selbst-Mörderin Lucretia...*, 1705; C. Goldoni, *Lucrezia Romana in Constantinopoli*, 1737). En cambio la componente político-social en la que estaba interesado el siglo XVIII y que llevaba como consecuencia la prolongación del acento hasta Bruto, volvió a dar dignidad al argumento. En Du Ryer (drama, 1638) los elementos revolucionarios estaban todavía amortiguados; la racionalización se revela en la transformación de la seducción en intriga y de la pasión en el frío cálculo de un príncipe ofendido en su vanidad por haber sido rechazado; con la misma frialdad aprovecha Lucrecia su vergüenza para maquinaciones políticas. En J. E. Schlegel (drama, 1740), no puede pasarse por alto la rebeldía social, a pesar de la presentación relativamente simpática de la figura del seductor, y la escenificación de Lessing *Das befreite Rom* (1756/1757) se inflama en una escena salvaje en la que Lucrecia loca de venganza agita al pueblo y después se mata. Las adaptaciones de la época revolucionaria son documentos de partidismo republicano (R. Piquénard, *Lucrèce ou la royauté abolie*, drama, 1793; H. Tollens, *Lukretia of de verlossing van Rome*, drama, 1805).

La ciencia histórica del siglo XIX que restituyó al reino de la leyenda el argumento, tenido hasta entonces por verdad histórica (Niebuhr, Mommsen), no frenó su desarrollo. Un proyecto de drama de Grillparzer muestra el camino futuro: profundización de la psicología (Sexto tiene una tara hereditaria, heredada de su padre criminal) y ampliación de la historia de la heroína con la acción más activa de Bruto (Bruto y Lucrecia se aman). La realización más impresionante del siglo XIX es la del francés F. Ponsard (drama, 1843). Lucrecia, que es la única que conoce lo que hay debajo de la máscara de locura de Bruto, pues está enterada de sus proyectos, ha sido elegida para morir por el bien de la comunidad. También en K. Hugo la pareja *Brutus und Lucretia* (drama, 1845) están ambos en el mismo plano de igualdad en el conocimiento del deber moral; Lucrecia, por el conocimiento de su propia responsabilidad, es muy superior no sólo a Sexto, sino también a su propio esposo; se hace notar la emancipación femenina. La psicologización del argumento en los dramas de finales del siglo XIX tiende, como en el Barroco, a desta-

car la infamia. En A. Lindner (*Brutus und Collatinus*, 1865), cuyo drama abarca todo el conjunto argumental, la propia madre impulsa a Sexto por celos a cometer el estupro; en A. Offermann (1875) el marido mata al adúltero; en F. Kummer (1889) el adulterio es al mismo tiempo incesto, ya que Sexto procede de unas relaciones adúlteras de su padre. El escaso interés que el siglo XX prestó a esta exacerbación del tema, debe ser atribuida probablemente al cambio de los criterios morales. Basándose en los elementos dramáticos de Shakespeare, y en los formales de la tragedia griega, el francés A. Obey escribió el drama, provisto de coro y comentador, *Le viol de Lucrece* (1931), que fue adaptado al inglés por T. Wilder y es, en la versión libretística de R. Duncan, la base de la ópera de B. Britten *The Rape of Lucretia* (1946).

F. Koch, «Geschichte der dramatischen Behandlung des Brutus-Lucretia-Stoffes» (en Koch, *Albert Lindner als Dramatiker*, 1914); H. Galinsky, *Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur*, 1932.

**Luis XI.** — Luis XI de Francia (1423-1483), según Ranke, «engrandeció su reino pero carecía de toda grandeza personal». Tras duras luchas con sus poderosos vasallos, sobre todo con Borgoña, consiguió legar a Francia unida y una monarquía poderosa. Consiguio este éxito a través de sabias negociaciones, llevadas a cabo entre humillaciones, desavenencias, astucias, infidelidades y crueldades. Luis se apoyó en las clases inferiores, y sus secuaces, el ministro Nekker, el cardenal Balue y el verdugo Tristan l'Hermite, coincidieron con él en su falta de escrúpulos. Para la formación literaria de un argumento existen dos acontecimientos de especial importancia. En primer lugar la traición hecha a Carlos el Temerario de Borgoña, que había acogido al delfín y creía contar con el agradecimiento y buena voluntad del rey. Las relaciones de los dos caracteres opuestos tienen su punto culminante en las negociaciones de Péronne, durante el transcurso de las cuales se produjo la rebelión de las ciudades flamencas contra Borgoña, instigada por Luis, por lo cual éste fue hecho prisionero, viéndose obligado a aceptar condiciones desfavorables. Un segundo elemento interesante para la literatura lo tenemos en los últimos años del rey, que Ph. de Commines describe con gran realismo al presentarnos al monarca, en su residencia de Plessis-lez-Tours rodeada de horcas, dominado por el terror de su

muerte, prisionero de su propia desconfianza y superstición, dudando hasta de su propio médico, y todo ello en medio de una muy larga y dolorosísima agonía.

Ya la literatura de la época, sobre todo la del lado borgoñón, esbozó la imagen de un tirano; la comparación con una araña acechando en su tela fue fijada por Chastellain († 1475). El pueblo cantaba canciones de mofa y de odio contra el rey, y sólo excepcionalmente aparece alguna voz elogiosa como la de F. Villon (*Grand Testament*), que debía al rey su amnistía.

En algunos cuentos de Bandello (1562) y en los dramas de Shakespeare (*Henry VI*, 3.ª parte, 1592) y Th. Heywood (*Edward IV*, 1599), la figura del rey se halla todavía sin rasgos individuales, o ha sido deformada por las ideas nacionalistas. En las obras literarias francesas de los siglos XVI y XVII, la opresión del pueblo o se atribuye al gobierno de los favoritos (P. Gringore, *Sotye nouvelle des Croniqueurs*, 1515) o aparece como la obra de un tirano despiadado ejemplar (Fénelon, *Dialogues des morts*, 1700-1718). Mientras que el siglo de la Ilustración no gustó de la figura del tirano, en cambio su carácter escindido y tenebroso despertó el interés del Romanticismo. El verdadero descubridor del argumento es W. Scott, quien en su *Quentin Durward* (novela, 1823) hizo que un joven escocés llegase a la corte del rey; la fría superioridad diplomática se muestra sobre todo en el contraste con el caballeroso Carlos de Borgoña. Tanto el francés Mély-Janin (*Louis XI à Péronne*, 1827) como el alemán J. v. Auffenberg (*Ludwig XI. in Péronne*, 1827) dieron forma dramática al punto culminante de la novela de Scott. Aproximadamente sobre las mismas bases psicológicas construyó V. Hugo (*Notre-Dame de Paris*, novela, 1831) la figura de Luis; la limitación de la acción a los últimos años del rey favoreció la preponderancia de los rasgos tenebrosos y grotescos, sobre todo su temor a la muerte, convertida ya en tema de dramas, antes de Hugo, por Mercier (*La mort de Louis XI*, 1827) y, después de éste, con mucho éxito, por C. Delavigne (*Louis XI*, 1832). La obra de Delavigne basa en efectos ambientales centró la acción en los intentos del joven conde de Nemours de vengar en el rey la ejecución de su padre; el conde renuncia al asesinato, al comprender que la vida de sufrimientos que lleva el rey es un castigo mayor. También un poema de Béranger (1820) describe al rey anciano y enfermo, y una narración de H. Moreau

(*La souris blanche*) comparó los sufrimientos del joven Nemours, prisionero, con los del rey prisionero de sus propios temores. Estas interpretaciones del final de un tirano se extienden desde la miniatura histórica de Strindberg (*Das Werkzeug*, 1908) hasta obras de hoy. J. Lacroix (*La jeunesse de Louis XI*, drama, 1859) describió los rasgos diabólicos, ya en la juventud, del futuro soberano.

Las adaptaciones literarias en general padecen de cierta uniformidad, debido quizá a la falta de una fábula destacada. Incluso cuando se intenta buscar aspectos más positivos de la personalidad del rey (H. de Balzac, *Maitre Cornélius*, cuento, 1831; G. Flaubert, *Loys XI*, drama, 1838) y sobre todo hacer justicia al político de la unidad nacional que se adelantó a su época (P. Fort, *Roman de Louis XI*, novela, 1898; el mismo, *Les compères du roi Louis*, drama, 1922; el mismo, *Louis XI, curieux homme*, drama, 1923; H. Dupuy-Mazuel, *Le miracle des loups*, novela, 1924), no fue posible modificar de manera decisiva los rasgos fijados por el Romanticismo. También la adaptación moderna más importante del argumento, la novela *Der Teufel* de R. Neumann (1927), donde, como ya pasaba en el drama de Cordellier-Delanoue (*Le Barbier de Louis XI*, 1832), es Olivier Necker el protagonista, vive de la visión romántica, reforzada y enriquecida también aún más por el autor con el pacto de los dos hombres diabólicos: de momento el poder de atracción del rey, a quien Necker sacrifica incluso a su propia esposa, es mayor, el cómplice va convirtiéndose poco a poco en la voz de la conciencia, cargando él mismo con los más terribles crímenes para descargar de este modo a su señor y amigo. En una época con múltiples motivos para reflexionar sobre el fenómeno del poder, sobre sus efectos en quienes lo ejercen y en aquellos sobre los que es ejercido, resultaba propicio volver a tratar el motivo de la muerte del tirano. R. Schneider escribió el cuento titulado *Der Tod des Mächtigen* (1946), y L. Ahlsen escribió una comedia que tenía por tema la hora de la muerte del rey (*Sie werden sterben, Sire* (1963). El rey se niega a morir, no queriendo comprender que con la carne también se reduce a nada el poder creador que hizo de Francia un Estado nacional. Su miedo es la causa de su crueldad. Él pregunta a los que le rodean: todos han encontrado su forma de enfrentarse con la muerte. Sin embargo, el rey cree en su obra, en

la que podría sobrevivirse, pero esta ilusión resulta anulada por sus herederos.

Existe un grupo de adaptaciones que se halla al margen del argumento y es éste el de la representación de episodios de libre invención, en los que la crueldad del rey recibe una juguetona nota gatuna. Describen las relaciones del rey con los escritores, motivo éste que aparece por primera vez en el *Gringoire* de Th. de Banville (drama, 1866): el poeta condenado a muerte puede salvar su vida por medio de un matrimonio. Más tarde J. H. McCarthy trasladó la vieja fábula del sueño del labrador a Luis y François Villon, haciendo que el escritor revolucionario salve su vida de modo parecido (*If I were King*, cuento, 1901; drama, 1902); entre sus imitadores tenemos una comedia de L. Lenz (*François Villon*, 1909) y la película *Der Bettelpoet* (1927). En la comedia *Margarete von Aix* (1969) de P. Hacks se da al rey el papel de político astuto y sin escrúpulos que dirige la historia entre bastidores.

W. Dehne, *Die Darstellung der Persönlichkeit Ludwigs XI. von Frankreich in der Literatur*, 1929.

**Lutero, Martín.**—La figura y la vida del reformador alemán Martín Lutero (1483-1546) se convirtieron ya en tema literario inmediatamente después de sus primeros pasos decisivos contra los abusos de la Iglesia y contra el Papa —la exposición de sus tesis en 1517, la quema de la bula de excomunión en 1520 y su defensa en la Dieta de Worms en 1521—. Aparte de numerosas canciones populares anónimas es Hans Sachs en su *Wittenbergisch Nachtigall* (1523) el que recoge el ambiente de rehabilitación de sus partidarios, y el diálogo *Karsthans* (1521), como acorde previo a la Guerra de los Treinta Años, la aceptación del pueblo, y la epopeya satírica de Murner *Von dem grossen lutherischen Narren* (1522) es la que refleja la preocupación de los fieles por la destrucción de la Iglesia; el drama, así, por ejemplo, el *Pammachius* de Naogeorg (1538), se atrevió ya en vida de Lutero a incorporarle, aunque en clave, a la figura del defensor de Dios, Teófilo. Durante los primeros ardores de la lucha, Lutero aparece como figura glorificada o llena de odio, de forma que no puede hablarse de un argumento luterano propiamente dicho.

Hasta la época de afirmación de la ortodoxia luterana, a principios del siglo XVII, no se intentó del lado luterano, apoyándose casi con miedo en las fuentes tradicionales,



dar forma literaria a la vida y los actos de Lutero, mientras que del lado católico el drama jesuítico continuó la tradición del siglo XVI con la representación de un Lutero poseído del demonio. La forma dominante de estos primeros ensayos fue el drama, y continuó siéndolo, aparte de algunos poemas épicos (C. F. v. Derschau, 1760; L. Hyneck, 1817; F. A. Hergetius, 1817; R. Hagenbach, 1838), hasta mediados del siglo XIX; también más tarde el drama conservó el predominio sobre las formas narrativas. Ya los dramas luteranos de N. Frischlin (*Phasma*, 1592) y de su imitador Z. Rivander (*Luther redivivus*, 1593), los de A. Hartmann (1600), M. Rinckart (*Der eislebische christliche Ritter*, 1613) y H. Hirtzweg (1617) se inclinaban, por devoción, a la reproducción completa de la vida de Lutero, es decir, a una alineación de los puntos culminantes de su existencia —su entrada en el convento, la exposición de sus tesis, la discusión de Leipzig, la quema de la bula de excomunión, la Dieta de Worms, la estancia en Wartburg, las luchas con los labradores, las conversaciones religiosas de Marburgo, la confesión de Augsburgo—, sin incluir como el drama de los siglos XIX y XX, la niñez y la vida familiar de Lutero (O. Devrient, 1883; A. Natorp, 1905; Th. Scharahl, 1910).

La enumeración de los hechos cumbres de su vida, en que, aparte de su lucha con los labradores, destaca su separación de Roma, suponía una renuncia al crecimiento dramático, que se intentó sustituir por teatralidad. El carácter épico de estas dramatizaciones del argumento luterano es manifiesto hasta en los subtítulos genéricos de cada acto o escena. Resultaron más logrados los dramas que se limitaron a exponer un solo punto culminante de su vida (M. Hobrecht, *Luther auf der Feste Coburg*, 1893; F. Lienhard, *Luther auf der Wartburg*, 1906; A. Graf, *Der Prophet*, 1921; H. Johst, *Prophezen*, 1922; E. Lissauer, *Luther und Thomas Münzer*, 1929), pero dan la impresión de una visión parcial de la imagen luterana tal como es conocida e iluminada por la historia y la teología. El espacio adaptable subjetivamente que le queda al escritor es demasiado estrecho para permitir una auténtica poetización del argumento, y la modificación de los hechos históricos conocidos como vemos en *Weihe der Kraft* de Z. Werner (1806), o la interpretación violentamente subjetiva en el sentido de una rebeldía henchida de odio como la que presenta Strindberg (*Näktergalen i Wittenberg*,

1900) resultan chocantes y poco apropiados para el protagonista. El argumento luterano ha sido utilizado casi exclusivamente en el drama, en el teatro festivo y ocasionalmente también en la comedia; celebraba la lucha y la victoria de la Reforma, pero rara vez incluía acentos trágicos, ya que la tragedia no se halla en la vida de Lutero, sino en la relación de su hazaña reformadora con el desarrollo histórico que se vio mucho más tarde, y que por ello es muy difícil de representar dentro del marco de un drama. Así de los cerca de centenar y medio de dramas, que tienen a Lutero por protagonista, muy pocos se elevaron por encima del ámbito del dilettantismo, y apenas encontramos un argumento tantas veces tratado y con tan poca fortuna. El más conocido fue probablemente *Weihe der Kraft* de Z. Werner, y ello debido menos a su mérito literario, que a la retractación dada en *Die Weihe der Unkraft* (1814). En el drama luterano más moderno se introduce al lado de la temática religiosa otra nacionalista (W. Müller-Eberhard, *Luther der Lebendige*, 1927; J. Buchhorn, *Wende in Worms*, 1933; K. Eggers, *Revolution um Luther*, 1935). También el inglés J. Osborne (*Luther*, drama, 1961) ve en Lutero un fenómeno específicamente alemán, un catalizador de los rasgos del espíritu alemán y fundador de la Alemania moderna. Por parte socialista, Lutero ha sido pintado como el hombre de las medias reformas y el represor de la Guerra de los Campesinos (B. Lask, *Thomas Münzer*, drama, 1925). Su actitud frente a ésta es sólo uno de los dolorosos recuerdos y recriminaciones que le asaltan en su lecho de muerte en el drama de L. Ahlsen *Der arme Mann Luther* (teatro radiofónico en 1965, drama en 1967). La relación con \*Fausto, recogida ya por Strindberg y A. Bartels (1903) fue convertida también en tema principal por W. Herbst en su *Luther und Faust* (1950).

Parte de las objeciones contra la adaptabilidad poética del argumento era también aplicable a su adaptabilidad a la novela y al cuento, que no se ocuparon de él hasta mediados del siglo XIX. Para su adaptación a la novela, que empezó con *Wittenberg und Rom* de K. J. Häberlein (1840), desaparece la necesidad de concentración dramática del argumento, pero se mantiene la dificultad de los prejuicios confesionales; del lado católico sólo fue tratado por K. v. Bolanden (*Eine Brautfahrt*, 1857) y L. Schücking (*Luther in Rom*, 1870). Queda sobre todo

el problema de la estrechez del ámbito subjetivo y por ello la cuestión de la legitimidad de la adaptación del argumento a la novela (W. v. Molo, *Mensch Luther*, 1928) frente a la biografía y la interpretación espiritual (R. Huch, *Luthers Glaube*, 1917). También en la forma narrativa ha demostrado ser favorable la extracción de un capítulo completo de la totalidad del argumento, como la llevada a cabo por el danés J. Knudsen en su interpretación del joven Lutero (*Angst*, 1914) y del superador de la crisis religiosa (*Mut*, 1914). A la visión crítico-social propia del socialismo corresponden las dos novelas sobre Lutero escritas por H. Lorbeer (*Das Fegefeuer*, 1956, y *Der*

*Widerruf*, 1959). En las formas narrativas menores lo mismo que en la lírica luterana, las cuales se inclinan a la formación de ciclos (J. Dose, *Luther-Geschichten*, 1908; E. Kleist, *Luther-Lieder*, 1883; J. Kähler, *Unser Luther*, florilegio, 1925; P. Ernst, 1935) se hace patente especialmente su parentesco con la literatura de edificación; también la literatura juvenil ha enfocado el argumento frecuentemente en esta dirección.

A. Brunnemann, «Luther in der erzählenden Dichtung» (*Zeitschrift für deutschen Unterricht*, 31), 1917; W. Kühlhorn, «Luther in der dramatischen Dichtung» (*Ibidem*); G. Herzfeld, *Martin Luther im Drama von vier Jahrhunderten*, tesis, Colonia, 1922; G. Hildebrant, *Luther-Dramen*, 1937.

# M

**Magalona, La bella.**—La leyenda de Magalona y Pedro de Provenza fue glorificada por la construcción de una iglesia en la isla mediterránea de Maguelone, que se dice fue mandada construir por la protagonista de la historia en recuerdo del amado que había creído muerto. La localización de la historia en Provenza es el resultado de la adaptación tardía de un viejo argumento. El conjunto de sus motivos específicos se halla ya en *Las mil y una noches*, en la «Historia del príncipe Camaralzamán de Caledán y de la princesa china Budur». Los recién casados descansan en el bosque, el príncipe vela junto a su esposa dormida, le invade el deseo de poseerla, pero al ir a tocar a su mujer descubre en su cuerpo un talismán. Un pájaro se lo arrebata y el príncipe persiguiéndolo se aleja de su esposa; consigue recuperarlo, descubriendo al mismo tiempo un tesoro, que manda embarcar en vasijas de aceite y llevar a su patria. Se ve separado de su barco, el tesoro llega a su tierra sin él, y su esposa, que se ha trasladado allí vestida de hombre, se hace cargo de él y lo guarda hasta el regreso del príncipe.

Ha podido comprobarse que esta historia fue modificada ya dentro del mismo ámbito oriental a través de dos narraciones turcas, la novela *Abdulselam und Chelnisca* y el cuento tártaro recogido en la Siberia meridional *Das gekaufte Mädchen*, que se hallan más cerca de las versiones europeas que de la árabe. Aquí hallamos el motivo del pájaro y el del tesoro; el lugar del reencuentro es una posada para los viajeros de caravanas. Hay además una serie de relatos medievales en los que asimismo una mujer, separada de su marido durante un viaje, permanece intacta para éste como por un milagro (*Sir Isambrace*, hacia 1150; Chrétien

de Troyes, *Guillaume d'Angleterre*; *Die gute Frau*, hacia 1250; *L'Escoufle*, del siglo XIII; *Der busant*, 1300/1310). Todos proceden de la leyenda de Eustaquio-Plácido, a la que habían pasado también elementos de la novela griega tardía; parte de los motivos de la leyenda posterior de Magalona se hallan prefigurados en estos relatos.

El cuento oriental debe de haber llegado a Italia y a la Provenza hacia mediados del siglo xv. Casi al mismo tiempo salieron a la luz dos versiones europeas, el poema italiano *Ottinello e Giulia* (s. xv) y la novela francesa *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* (1453). Ambas tienen como motivo nuevo el que el héroe encuentra en su esposa durmiente los anillos que él mismo le ha regalado; es hecho prisionero por los piratas durante la persecución del pájaro y vendido como esclavo; mientras que en la versión italiana encuentra el tesoro lo mismo que en las orientales, en la novela francesa le es entregado por el sultán en pago a sus relevantes servicios. El poema italiano hace que el encuentro se realice, lo mismo que en el cuento tártaro, en una posada, que entretanto ha sido construida por la amada. El desarrollo de los acontecimientos alrededor de la mujer que vive de incógnito en el país de su amado, así como la totalidad del marco ampliatorio novelesco lo debe la versión francesa a la aspiración de unir la historia con la iglesia de Maguelone. Pedro, hijo del conde de Provenza, se pone en camino para cortejar de incógnito en Nápoles a la bella princesa Magalona, que huye con él después de habersele dado a conocer. Abandonada repentinamente, Magalona se dirige en ropas de peregrina a Provenza, fundando allí un hospital para extranjeros enfermos, con la esperanza de

volver a hallar de nuevo a su amado. A pesar de que sus tres anillos hallados en el vientre de un pez hacen suponer la muerte de Pedro, Magalona se mantiene fiel y piadosamente firme en su fe, siendo premiada cuando Pedro llega a ella enfermo y en la miseria.

La historia, muy popular en Francia, que se distingue de otros libros de caballerías por eludir los motivos mágicos, así como por su delicadeza y frescura, fue traducida a casi todas las lenguas europeas. La primera traducción alemana de un anónimo de Nuremberg (h. 1470) tuvo poco éxito. Otra de Veit Warbeck (1535), discípulo de Lutero y consecuente en la eliminación de los elementos católicos, sirvió de base a tres obras de Hans Sachs, a la dramatización de un estudiante de Leipzig (1539) y a la de S. Wild (1566), así como a la historia del *Nachtbüchlein* de Valentin Schumann (1559), el cual trasladó la acción a Inglaterra y cambió los nombres (*Von Christoffel von Mömpelgart und der schönen Feronica*). En Italia la tradición argumental comenzó con el poema *Ottinello e Giulia*, que fue variado entre otros por B. F. Bello en su «Storia di Orco e Pulicastro» (en *Il Mambriano*, 1509), vertido en tercetos por A. Cinzio delli Fabrizi (*Libro della origine delli volgari proverbi*, 1526) y adaptado en general con mucha frecuencia. S. degli Argienti (*Filoconio e Eugenia*, 1475) se ciñó a la novela francesa y el español de J. de Timoneda llevó a cabo una mezcla de ambas versiones en su *Patrañuelo* (1567). La dramatización de Lope de Vega (*Los tres diamantes*, 1609) se ciñó a la leyenda popular, enriqueciéndola con el personaje del fiel amigo Enrique, que renuncia a su amada en favor del protagonista, así como con compañeros desgraciados en amores de la época de la separación. Con la heroida clasicista (C. Marot, *Maguellone à son ami Pierre de Provence*, 1517) y un ballet burlesco (París, 1638), las posibilidades literarias del argumento fueron ya rebasadas. La renovación romántica, pero no la continuación del desarrollo del argumento, fue hecha por L. Tieck (1796). En el siglo XIX aparecieron un poema épico de H. Schauenburg (*Die schöne Magelone*, 1856) y un drama en verso de H. Pöhl (1880).

J. Bolte, *Einleitung zu: Die schöne Magelone, aus dem Franz. übers. v. Veit Warbeck 1527, 1894*; G. Klausner, *Die drei Diamanten des Lope de Vega und Die schöne Magelone*, 1909; R. Paulli, *Einleitung zu: «Den skønne Magelone»*, Copenhagen, 1918; H. Nusser, *Die Dramatisierungen des*

*Magelonenstoffes im 16. Jahrhundert*, tesis doctoral, Viena, 1964.

**Mago Merlín.** Ver **Merlín**.

**Mahoma.**—El fundador del Islam (570-632), que a los cuarenta años se convirtió de comerciante en profeta y en destructor de la religión pagana de las tribus árabes, se llamó a sí mismo, desde que tuvo que huir de sus enemigos desde La Meca a Medina en el año 622, Mahoma (= el ensalzado). Después de haber conseguido en Medina un gran número de adeptos, conquistó en 630 La Meca, que por él se convirtió en ciudad santa y lugar de peregrinación para sus seguidores; murió en Medina. Para el Occidente Cristiano su figura resultó problemática, debido especialmente a que, con todo su entusiasmo por el bien, continuó dominado por las pasiones a lo largo de toda su vida, sosteniendo relaciones con numerosas mujeres; pero sobre todo no tenía escrúpulos en utilizar medios brutales e innobles en la lucha por la difusión de su idea.

En la literatura oriental de sus adeptos, Mahoma no fue objeto de obras importantes, probablemente porque su imagen estaba fijada confesionalmente y era objeto de veneración religiosa. Por otra parte, en las descripciones históricas hechas en todas las lenguas islámicas se han llegado a borrar los límites entre la historia y la invención literaria. Sólo la literatura popular se ha adecuado, aunque no con demasiada frecuencia, del asunto e incorporado la figura de Mahoma, aunque apartada de toda problemática y en general también sin penetrar con demasiada profundidad en la temática religiosa. Así, por ejemplo, los dramas persas glorifican, en la llamada *Ta'ziye*, el recuerdo de Mahoma y de su familia; los protagonistas de estos dramas son Hasán y Husáin, dos hijos de Alí, es decir, nietos de Mahoma; pero también hay uno que tiene por tema la muerte del profeta, y otro que trata de cómo Mahoma se retira a la soledad contra la voluntad de sus padres. Entre las escasas epopeyas populares árabes existe una canción que cuenta el cortejo de Mahoma a Chadidscha, un viaje en una caravana hasta Damasco por encargo de ésta, sus éxitos como comerciante, la conquista de los primeros adeptos y finalmente la unión con Chadidscha.

Occidente entró en contacto con el Islam en primer lugar por las Cruzadas. El *Roman*

de Mahomet francés (h. 1258) presenta a Mahoma como un farsante atacado de epilepsia, y con el mismo desprecio le cita también la literatura medieval alemana. Dante lo desterró a las esferas más bajas del Infierno. La época de las invasiones turcas renovó el odio contra los mahometanos, haciendo que su profeta apareciese en los cantos turcos como una especie de Anticristo. Todavía en los prólogos de las primeras traducciones del *Corán*, por ejemplo en la del italiano Maraccius (1698) y la del alemán D. D. Neretter (1703), Mahoma es descrito como hipócrita y hombre lascivo y bajo.

Con el interés histórico-religioso y la crítica de textos de la Ilustración se produjo un cambio. A partir de la biografía de Bouleinvillier (*La vie de Mahomet*, 1730) se abrió camino la opinión de que lo que decía Mahoma era cierto, pero que no había dicho toda la verdad. A pesar de todo la primera fijación europea importante y famosa del argumento hecha por Voltaire (*Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*, drama, 1742), que si bien comprendió como historiador y escritor la gran personalidad de Mahoma rechazó las fábulas que sobre él circulaban (*De l'Alcoran et de Mahomet*, 1748), pero que como enemigo de toda religión no quería ver en él más que a un audaz embaucador de la humanidad, resultó una deformación total del personaje. La acción se desarrolla, como en la mayoría de los dramas mahometanos, durante el sitio de la Meca. Hace mucho tiempo que al jerife de la Meca le fueron robados sus dos hijos, siendo éstos educados junto a Mahoma; cuando se niega a abrir las puertas de la ciudad a Mahoma a cambio de la devolución de los hijos, éste hace matar al jerife por su propio hijo, envenenando después a éste. La hija del jerife, Palmira, que es amada por Mahoma, se suicida, y Mahoma se derrumba al comprender sus crueldades.

Aun cuando el *Mahomet* de Voltaire (traducido varias veces al alemán, sobre todo por Goethe en 1800; al inglés por J. Miller en 1770) era considerado por sus contemporáneos como deformación de la tradición histórica, ofreció a sus imitadores el importante problema de la hipocresía como tema central de gran fecundidad, mientras por otro lado, y precisamente a causa de la falsificación histórica, tenía la ventaja de la concentración en una acción tensa. Con la inclusión de los hechos históricos, los adap-

tadores posteriores volvieron a caer en el carácter épico del argumento, y se perdieron en lo episódico, en la riqueza de la acción, cuyos acontecimientos llenos de movimiento eran difíciles de poner en congruencia con el desarrollo interno del protagonista; falta una fábula destacada en la que se manifieste la vivencia interna. Por eso, el tema básico del argumento continuó siendo para la literatura occidental el dualismo del placer sensual y de la exaltación religiosa, de la voluntad ética y de la implantación fraudulenta y por la fuerza de esta voluntad. El argumento se convirtió en trágico, pero también en tragicómico y, en los casos de incorporación positiva del personaje, tuvo también un final feliz y triunfante.

La traducción alemana del *Corán* de E. Boysen inspiró a L. Gleim para una adaptación al verso alemán (*Halladat oder das rote Buch Koran in Versen*, 1774). En el mismo año apareció el canto dialogado de Goethe entre Alí y Fátima, que más tarde se hizo famoso con el título de *Mahomets Gesang*, y que celebra a Mahoma como tipo humano y fundador religioso inspirado por Dios. Está de acuerdo con el plan esbozado por Goethe para un drama en *Dichtung und Wahrheit*, que además tiene su expresión en un himno seguido de una escena en prosa. En ellas se trata del joven Mahoma, que se halla en el punto de su transformación religiosa y que a través de la oración se convierte al monoteísmo; en la escena en prosa sigue una primera prueba de la nueva fe en su madre adoptiva Halima. Goethe pretendía demostrar que la culpa de Mahoma era consecuencia de su utilización de medios terrenos y había previsto un final conciliador.

De los fragmentos del *Mahomet* de Goethe, de su traducción por Voltaire y de su estudio del Islam en relación con su *West-östlicher Divan* parte la iniciativa para la literatura orientalizante del siglo XIX, que con frecuencia romantizó al Islam y utilizó lo oriental como medio ambiental. Independientemente de Goethe adaptó ya Karoline von Günderode el argumento en un poema (*Mahomets Traum in der Wüste*, 1804) y más tarde en un drama de escaso mérito (*Mahomed, der Prophet von Mekka*, 1805). Mientras el poema sobre Mahoma refleja su lucha por ver claro, en cambio el drama presenta una figura luminosa, pacífica, escética y totalmente antierótica de tinte cristiano, que después de derrotar a sus enemigos entra triunfante en la Meca; se pone

de manifiesto aquí lo difuso de los elementos argumentales históricos. Un drama más bien clasicista de G. Ch. Braun (*Mahomeds Tod*, 1815) coloca al profeta entres dos mujeres, una de las cuales le envenena, porque duda de su misión profética. Este tipo de muerte está de acuerdo con una antigua tradición legendaria. También el orientalista J. v. Hammer-Purgstall se interesó repetidas veces por el argumento: un poema describe al predicador de la Guerra Santa (*Die Posaune des Heiligen Krieges*, 1806) y un drama (*Mohammed oder die Eroberung von Mekka*, 1823) narra la conquista de la Meca y las numerosas relaciones amorosas del profeta; sin embargo, el interés por mantener la exactitud histórica destruyó toda la unidad de la acción.

La joven crítica alemana del cristianismo proporcionó nuevo interés al argumento. G. F. Daumer (*Mahomed und sein Werk*, ciclo de poemas, 1848) puso, frente a la soberbia espiritual del cristianismo, la sencillez y naturalidad de la religión islámica; E. Duller (*Historische Novellen*, 1844) hizo una descripción novelada de la transformación de Mahoma en profeta; Ida Fricks volvió a atacar desde el punto de vista de la emancipación femenina al profeta farsante, que ha traicionado su Yo superior, siendo finalmente descubierto por una mujer (*Mohammed und seine Frauen*, novela, 1844). Lo mismo que el drama de Hammer-Purgstall, también el de A. Schafheitlin (1892) y el de O. v. d. Pfordten (1898) se hallan en contradicción con Voltaire; ambos terminan con la purificación del profeta, que reconoce que su doctrina no puede ser defendida con engaños y con la eliminación de los cómplices. Ph. H. Wolff (drama, 1860) se acercó más a Voltaire con su repudio del fanatismo religioso, mientras que F. v. Hortein (drama, 1906) con su crítica racional de la figura del profeta, que finalmente es abandonado por sus adeptos y se derrumba interiormente, se pone a la altura de Voltaire, siendo sólo superado por la imagen totalmente negativa de P. E. v. Hahn (1931), que convierte a Mahoma en un producto de la coyuntura, cuyo busto debería colocarse en las academias mercantiles. Los elementos tragicómicos que aparecen aquí fueron utilizados ya en la tragicomedia francesa de L. Lefloch (1867). Las dramatizaciones con mayor fidelidad histórica resultaron perjudicadas al estar recargadas por lo episódico (F. Kaibel, 1907; E. Trampes, 1907; M. v. Stein, 1912).

En cambio parece haber favorecido al argumento en todas las formas literarias la adaptación de los expresionistas, libre de todo lastre histórico-cultural. La novela corta de A. Schaeffer *Die Rose der Hedschra* (1926), que da acento lírico al diálogo de Mahoma con el cielo, supo fijar el espíritu del profeta, tan impresionante como la descripción unilateral de Mahoma como asceta y predicador de la no-violencia, que amenaza fracasar ante el primitivo afán milagroso del pueblo, del drama de F. Wolf (1924) y sobre todo de la novela de Klabund (1917), que elige una serie de imágenes de escasa ilación biográfica, concentrando el viejo dualismo del tema en la contradicción entre el conocimiento y la acción. También aquí la forma de expresión se vuelve lírica y con ello se encuentra con el testimonio más importante del argumento mahometano, el *Corán*.

H. Krüger-Westend, *Mohammed-Dramen*, 1914; L. Leixner, *Mohammed in der deutschen Dichtung*, tesis, Graz, 1931; P. A. Merbach, «Mohammed in der Dichtung» (*Moslemische Revue*, 11), 1935; E. Littmann, «Mohammed im Volksepos» (*Der Kgl. Danske Videnskabernes Selskab, hist. filol. Meddelelser*, 32), 1951.

#### Marat. Ver Corday.

**María.** — El desarrollo del argumento mariano, es decir, la ampliación de lo que de la Madre de \*Jesús dicen los *Evangelios*, se produjo en los primeros siglos de la Era cristiana. El *Protevangelium Jacobi* griego (seg. mit. s. II), difundido en la Europa occidental por el *Pseudo-evangelio de San Mateo* y por el *Evangelium de nativitate Mariae* (s. v), habla de los padres de María, de su nacimiento y su juventud, de su matrimonio con José a través del oráculo de la vara, de la prueba de su virginidad por medio de un Juicio de Dios y del testimonio de la partera sobre su virginidad sin tacha después del nacimiento de Jesús. Este informe fue ampliado por el *Evangelio de la Infancia de Jesús* (s. VII) y la historia del Pseudo-Melito sobre la muerte y ascensión de María (s. IV). En el *Pseudo-evangelio de San Mateo* se basan las primeras biografías marianas de Rosvita de Gandersheim (post. a 962) y del sacerdote Wernher (1172). Las fuentes apócrifas fueron recopiladas en el siglo XIII, en Alemania, en la *Vita beatae virginis et salvatoris rhythmica*, que se convirtió en modelo, no sólo argumental sino también estilístico, de las biografías marianas latinas y en lengua popular de la Edad Me-

dia (*Grazer Marienleben*, mediados s. XIII; vida mariana del cartujo Philipp, mediados s. XIII, de Walter von Rheinau, fin. s. XIII, y del suizo Wernher, s. XIV). La difusión de la vida mariana del cartujo Philipp sirvió finalmente de modelo a la versión en prosa de un libro popular. La historia de la Asunción de María tuvo un desarrollo independiente basado en el Pseudo-Melito y en la historia correspondiente de la *Vita rhythmica*, siendo montada como una especie de escena paralela a la escena de la Anunciación, centro del dogma mariano, e iniciada igualmente con la aparición de un ángel (Konrad von Heimesfurt, 1225/1250; Anón., *Die Erlösung*, princ. s. XIV; *Ludus de assumptione beatae Mariae virginis*, s. XIV).

Mientras que el desarrollo del argumento mariano, en tanto se refiere a la vida terrena de María, se agotó con las grandes biografías de la Edad Media, un nuevo motivo, el de las leyendas marianas o los milagros marianos, que tratan de la intervención de la Madre de Dios como Regina Coeli en los destinos de los hombres, continúa su desarrollo hasta nuestros días. Las leyendas marianas están relacionadas con el culto mariano desarrollado a partir del Concilio de Efeso, debido a que en las festividades marianas se utilizaban leyendas como tema de predicación. Las historias han sido trasladadas frecuentemente de otros santos a María, y las leyendas marianas en lengua popular tienen casi siempre modelos latinos. Encontramos colecciones de leyendas marianas, por ejemplo, en la *Kindheit Jesu* de Konrad von Fussesbrunnen (h. 1200), en las veinticinco leyendas marianas de Gonzalo de Berceo (*Milagros de Nuestra Señora*, h. 1200), en las 360 leyendas de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X El Sabio (h. 1250), en los *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy (h. 1220), un ciclo de leyendas marianas, que narra los actos de gracia de la Virgen para con los pecadores arrepentidos, y más tarde, dentro del marco de una *Vita mariana*, en el *Passional* (h. 1300) y en la colección *Der maget crône* (s. XIV). Las leyendas marianas que alcanzaron más difusión fueron la de \*Teófilo y la de la suplencia de la monja \*Beatriz por la Virgen. Con frecuencia aparecen también la del obispo Bonus y la de Jüdel (por primera vez en Gregorio de Tours, *Gloria martyrum*, s. VI). En Francia se hizo famosa la leyenda *Le Tombeur de Notre-Dame*, la historia de un pobre saltimbanqui, que ofrece sus acrobacias al servicio de la Virgen; Ana-

tole France la ha revitalizado bajo el título «Le Jongleur de Notre-Dame» (en *L'Étui de nacre*, 1892). Las leyendas, con los destinos humanos tratados en ellas, dejan mayor margen a la fantasía del escritor, que las biografías marianas. Ya en la *Divina Comedia* de Dante (princ. s. XIV), María es intercesora ante Dios por el poeta pecador con el mismo espíritu que en las leyendas. Las *Legenden* de L. Kosegarten (1804) utilizaron modelos medievales siguiendo la iniciativa de Herder. G. Keller (*Sieben Legenden*, 1872) dio nueva vida a cuatro leyendas marianas, vistas con espíritu realista y profano, que continuó también G. Binding en su *Keuschheitslegende* (1914) con gran sentido del humor. En cambio, P. Claudel creó, dentro del espíritu del «Renouveau catholique», en *L'Annonce faite à Marie* (drama, 1901; segunda versión, 1912) un drama legendario moderno, que muestra la influencia de María en el destino de dos hermanas completamente opuestas.

Mayor importancia literaria, dentro de la literatura mariana, tiene la lírica mariana, en la que, ciertamente, lo argumental sólo aparece en algunos rasgos y motivos. El centro dogmático de la lírica mariana es la Virginidad de la Madre de Dios cuyos epítetos ensalzando poéticamente su intercesión así como los elementos comparativos los vemos ya formulados por la literatura patrística temprana. A partir de mediados del primer milenio de la Era cristiana se desarrollaron mucho los himnos marianos latinos cuyos ejemplos más destacados (Sedulio, *A solis ortus cardine*, h. 450; Ennodio, *Ut virginem fetam loquar*, h. 500; Venancio Fortunato, *Quem terra, pontus aethera*, s. VI; Anón., *Ave, maris stella*, ss. VIII/IX; Notker Balbulus, secuencias marianas, fin. del s. IX; Anón., *Salve Regina*, ss. XI/XII; Adam de St-Victor, secuencias marianas, s. XII; Anón., *Stabat Mater dolorosa*, s. XIII) sirvieron de modelo a la lírica mariana en lengua vulgar que comenzó a desarrollarse a partir del siglo XII (himno inicial para la *Leben Jesu* de Frau Ava, h. 1130; *Melker Marienlied*, h. 1160; secuencias marianas de St. Lambrecht, 1150/1160). El tema fue desde un principio la alabanza, al lado de la cual se destacó más tarde también la súplica (*Arnsteiner Marienleich*, 1150). En la época cortesana el provenzal Peire Cardinal compuso poemas marianos al estilo trovadoresco y existió una influencia recíproca entre la lírica mariana y la amorosa (Rutebeuf, Guillaume le Clerc, Konrad von Würzburg,

Reinmar von Zweter, Friedrich von Sunburg, Alfonso el Sabio de Castilla). La lírica mariana fue especialmente cultivada por los maestros cantores alemanes, en los que empero destacó el elemento pedagógico y racionalista, como por ejemplo el juego dialéctico con los conceptos madre-virgen e hija de Dios-Madre de Dios (Frauenlob, Heinrich von Mügeln, Muskatplüt, Folz). La canción mariana de tipo popular fue cultivada por Heinrich von Laufenberg (s. xv). El motivo de la salutación angélica tuvo un papel muy importante y aparece continuamente en nuevas paráfrasis, sobre todo a partir del movimiento franciscano. Los poemas de salutación (*Ave*) fueron recopilados en salterios marianos o rosarios y todavía Sebastian Brant escribió un *Rosenkranz* (1498) en cincuenta estrofas sáficas. Formas importantes procedentes de la literatura de salutación son entre otra el *Niederrheinische Marienlob* (h. 1230), el *Goldene Schmiede* de Konrad von Würzburg (fin. del s. XIII) y los himnos marianos del hermano Hansen (s. XIV).

También es de origen lírico la lamentación mariana —los dolores de María al pie de la Cruz—, cuyo primer autor parece ser el sirio Efrem (s. IV) y que se convirtió en componente base de la liturgia y predicación bizantinas. En Europa occidental no aparece esto hasta el florecimiento del culto mariano a finales del siglo XII con el *Planctus ante nescia* de Godefroi de Breteuil. Esta secuencia procedente de la mística de los victorianos comenzaba con un himno de alabanza de la Redención, el *Super magnificat*, y terminaba poniendo fin al dolor de la Madre por la muerte del Hijo y la perdición de la humanidad en la esperanza de la Resurrección. Del lamento *Planctus ante nescia*, que fue imitado repetidamente tanto en latín como en lenguas populares (*Niederrheinische Marienklage*, princ. del s. XIII), depende un tratado apócrifo atribuido a Bernardo de Claraval, en el que el predicador ruega a la Virgen le informe sobre la Pasión del Señor y sus propios dolores; tras la explosión de dolor de la Madre viene la descripción del Desprendimiento, la Piedad, el Entierro y el regreso al hogar de los enlutados. Parecido al montaje de este tratado es el del lamento mariano del final de la primera parte del *Horologium sapientiae* de Heinrich Seuse (1334); aquí el dolor de María sirve de mediador entre el hombre y Cristo, llevando al hombre a través de la compasión a la unión mística. La imagen de

la Piedad que aparece en Seuse sirvió de apoyo al nacimiento del lamento mariano dramático, contenido en germen en el tratado de Bernardo, pero que extrae los materiales para el gran monólogo de María del *Planctus ante nescia*. Mientras que el motivo del lamento dentro de las representaciones de la Pasión (primero en la de *San Gall*, h. 1330) sirvió sólo para dar mayor profundidad y adorno a la adaptación del texto bíblico, los lamentos marianos independientes se convirtieron en amplísimas representaciones de Viernes Santo, contruidos sobre un esquema relativamente fijo: noticia de la Crucifixión, partida de los afligidos hacia el Gólgota, lamento y súplica de Redención de María ante el Crucificado, donación de la relación espiritual de madre e hijo entre María y Juan, muerte de Cristo y exposición del sentido de esta muerte (*Liechtenthaler Marienklage*; *Erlauer Marienklage*; *Bordesholmer Marienklage*, h. 1475; *The Burial of Christ*, princ. s. XV). El monólogo de María se convirtió en un diálogo con Cristo y San Juan; las mujeres y los soldados obtuvieron papeles secundarios, y la acción se prolonga frecuentemente hasta el Entierro. Sin embargo el *Planctus ante nescia* fue incluido también en obras marianas épicas y de alabanza.

La supresión del culto mariano por el protestantismo redujo, en la literatura influida por la Reforma, el argumento mariano al texto evangélico. La literatura católica del Barroco continuó el argumento tanto en el drama legendario y de conversión de los jesuitas (Anón., *María auxilatrix*, 1613; J. Bidermann, *Jacobus usurarius*, 1617; G. Stengel, *Deiparae Virginis triumphus*, 1617) como sobre todo en la lírica mariana: las odas de J. Balde y N. Avancini, los dísticos dialécticos de Angelus Silesius, la poesía bucólica espiritual de F. v. Spee y Laurentius von Schnüffis (*Mirantische Mayen Pfeiff*, 1692) y los poemas dogmático-pedagógicos de Prokop von Templin (*Mariale Concionatorium*, 1667; *Der... Mutter Gottes Mariae-Hülff-Lob-Gesang*, 1659) utilizan los viejos motivos con formas y tonos nuevos.

Para la reposición del argumento a través de los autores románticos, incluidos los protestantes, tan importante fue la referencia de Herder a la figura de María como «idea propia» de la Edad Media (70. *Humanitätsbrief*, 1795) como el descubrimiento del motivo de la Madona por la pintura romántica. También la capacidad de comprensión



de Goethe hacia la fe del hombre medieval, al igual que la expresada por Gretchen en «Vuelve tu rostro, Madre dolorosa», caracterizan un cambio en la postura de los escritores protestantes hacia el argumento mariano. El creador de la lírica mariana romántica es A. W. Schlegel, que ve en María la redención del sexo femenino y cuyos poemas marianos (1798) son en realidad descripciones versificadas de pinturas. Friedrich Schlegel (*Klagelied der Mutter Gottes*) celebró a María como la encarnación de su concepto sintético del amor; para Hölderlin (*Entwurf einer Hymne an die Madonna*, h. 1803) María es el símbolo del amor en una época apartada de Dios. Las obras más importantes de esta época fueron los *Hymnen an die Nacht* de Novalis (1800) con la equiparación mística de la Virgen con la amada muerta, y sus dos *Marienliedern* de ambientación personal (1802). Dependen de Novalis las primeras poesías marianas de Eichendorff, mientras que las últimas (a partir de 1823) se aproximan, en la forma, más al himno eclesiástico y, en el contenido, a la idea ortodoxa de María como medianera entre Dios y los hombres; también los poemas marianos del Conde de Loeben (en Guido, novela, 1808; *Reisebüchlein eines andächtigen Pilgers*, 1807) están influenciados por Novalis. Conectando con la renovación romántica de la figura de María y su función en la *Divina Comedia* de Dante, pudo Goethe hacer aparecer a la Mater gloriosa al final de su *Fausto* como símbolo del eterno femenino, como medianera y redentora. Mientras que los *Marienlieder* de G. Görres (1843) se mantuvieron dentro del convencionalismo, los *Romanzen vom Rosenkranz* de Brentano (1852), en cambio, con su veneración a la fuerza propiciatoria de María y a su poder de purificación del amor, marcaron un segundo hito en la lírica mariana romántica.

Aunque en la restante literatura del siglo XIX el argumento mariano aparece aisladamente (H. Heine, *Die Wallfahrt nach Kevlaar*, 1826), el Neorromanticismo volvió a cultivarlo y vivirlo estéticamente; resulta significativo que la Madre de Dios penetrase con frecuencia en la literatura a través de las artes plásticas. Los poemas marianos de St. George (en *Sagen und Sänge*, 1895) suponen más o menos un renacimiento estético del culto católico en la literatura, y para O. zur Linde y R. Paulsen el significado religioso de la Madre de Dios se evaporó hasta convertirse en el símbolo de la mujer.

También Rilke (*Marienlieder*, 1899; *Das Stundenbuch*, 1905; *Marienenleben*, 1912) cantó preferentemente el símbolo de la virginidad y maternidad o de la máxima aproximación del hombre a Dios. Rilke se inspiraba frecuentemente en cuadros de la Virgen, al igual que R. A. Schröder se basa en la *Madona Sixtina*, cantada ya por los románticos (*Sonette an die Sixtinische Madonna*, 1907-1928). J. Schlaf (*Die Mutter*, 1927) vio en ella, igual que L. Derleth (*Der Fränkische Koran*, 1932), la potencia creadora maternal.

J. Sorge en su *Mutter der Himmel* (1918) inició una literatura mariana basada más en la vivencia religiosa que en la estética, exponiendo su propia conversión y renacimiento espiritual con la alabanza de la Madre de los Cielos y continuando en su *Metanoite* (1917) la tradición de los misterios de la Natividad del Señor. De forma parecida conectaron con las ideas tradicionales R. Schaumann (*Der Rebenhag*, 1927; *Das Passional*, 1950) y E. Bockemühl (*Die Ebene*, 1932), mientras que G. v. Le Fort (*Hymnen an die Kirche*, 1924), K. Weiss (*Das Herz des Wortes*, 1929) y R. Schneider (*Mariensonette*) renovaron su fe en la imagen ortodoxa tradicional de María y F. Werfel (*Das Lied von Bernadette*, novela, 1945) dio testimonio literario de la intervención de la Reina de los Cielos en el milagro de Lourdes.

H. Watenphul, *Die Geschichte der Marienlegende von Beatrix der Küsterin*, tesis, Göttingen, 1904; M. J. Schroeder, *Mary-Verse in Meistersong*, Washington, 1942; M. E. Goenner, *Mary-Verse of the Teutonic Knights*, Washington, 1943; M. Hendricks, *Die Madonnendichtung des 19. und 20. Jahrhunderts*, tesis, Marburgo, 1948; H. Gaul, *Der Wandel des Marienbildes in der deutschen Dichtung und bildenden Kunst vom frühen zum hohen Mittelalter*, tesis, Marburgo, 1949; G. Seewald, *Die Marienklage im mittellateinischen Schrifttum und in den germanischen Literaturen des Mittelalters*, tesis, Hamburgo, 1953; Th. Meier, *Die Gestalt Marias im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters*, 1959; H. Fromm, «Mariendichtung» (en *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2), 2.<sup>a</sup> ed., 1960.

**María Antonieta.** — Ver Escándalo del collar.

**María Estuardo.** — María Estuardo (1542-1587), reina de Escocia, tras la muerte de su primer esposo, Francisco II de Francia, regresó a su patria e hizo valer también sus derechos a la corona de Inglaterra, negando como católica la legitimidad de Isabel. Casó en segundas nupcias con su primo Lord Darnley; con el que pronto tuvo grandes desavenencias, sobre todo después que aquél dio muerte a su secretario, el cantan-

te Riccio; su tercer matrimonio con Bothwell, asesino de Darnley, confirmó las sospechas de su participación en este segundo crimen. Cuando la nobleza escocesa se sublevó contra ella por razones políticas y confesionales haciéndola prisionera, huyó a Inglaterra, donde empero fue tenida prisionera por \*Isabel en el castillo de Fotheringhay, y condenada a muerte y ejecutada después de una conspiración de Babington contra Isabel.

Su vida ofrece ya en su desarrollo externo dos aspectos diferentes de su modo de ser; aparece como mujer seductora y esclava de sus pasiones hasta llegar al crimen y como mártir imperturbable de la política y de la religión. La indignación de sus contemporáneos por el uxoricidio se refleja por ejemplo en la Clitemestra de la *History of Horestes* de J. Pickeryng (drama, 1564/1567), y posiblemente el personaje de la reina Gertrudis en el *Hamlet* de Shakespeare deba algunos rasgos a la reina escocesa. Pero esta imagen fue muy pronto relegada por la figura de la mártir, tal como la vio la totalidad del mundo católico.

María Estuardo fue convirtiéndose en uno de los argumentos arquetípicos de las tragedias de mártires de los siglos XVI y XVII. Con ello la historia previa perdió su valor, en cambio se hizo importante la ejemplaridad, que se encierra en la catástrofe final después de la huida a Inglaterra. Para el desarrollo temprano de este argumento, en cuanto determinado confesionalmente, es preciso tener en cuenta las adaptaciones al drama conventual iniciadas por la *Stuarta Tragoedia* (1593) de A. de Roulers y la tragedia culta renacentista. El drama conventual aleccionador y sintetizante extiende su material de ideas ante el espectador con drama y contrapunto, incluso para conseguir un aumento de tensión se inicia con el contrapunto en la corte de Isabel de Inglaterra, y termina con la escena en que es mostrada a su afligida corte la cabeza, encanecida por los sufrimientos. Del mismo modo que en Roulers, pero sin su altura literaria, se mantuvo el argumento en una serie de dramas conventuales del mismo tipo hasta el siglo XVIII (drama jesuítico de Praga, 1644; drama jesuítico de Krems, 1651; drama jesuítico de Neuburg, 1702; P. Franziskus Lang, *Maria Stuarta*, 1727); también hay entre ellos un drama ricciano (K. Kolczawa, *Riccius*, 1705). La tradición fue recogida por el teatro popular. El drama renacentista, más exigente literariamente, concentró aún

más el extenso argumento en los últimos días de María descubriendo la historia previa con técnica analítica. La rivalidad de Isabel no sale a la superficie y María es el prototipo de la mártir, el esquema no deja lugar para rasgos y sentimientos individuales. El primer drama de este tipo sería probablemente la perdida *Maria Stuarda* de T. Campanella (1598). En C. Ruggiero (*La Reina di Scotia*, 1604) María es una sofista combativa, mientras que en Della Valle (*La Reina di Scotia*, 1628) se acentúa más el desamparo de la mujer perseguida y envejecida. También la *Maria Stuart of gemartelde Majesteit* de Joost van den Vondel (1646) es más bien una elegía dramática.

En el discípulo de Ronsard y hugonote A. de Montchrétien (*L'Ecosseise ou le Désastre*, 1601) volvió a entrar en acción también la acción de contrapunto, debido a su deseo de adoptar una postura más objetiva y sin tendencias frente a los acontecimientos, y en lugar de la mártir severa, el francés nos muestra por primera vez a la mujer hermosa. El argumento libre de tendencias, basado en la rivalidad de dos mujeres, de las que una es una belleza sacrificada sin culpa, fue puesto en circulación dramática con la inclusión por Regnault del motivo del hombre entre dos mujeres (*Marie Stuart, reine d'Ecosse*, 1639): el conde de Norfolk, a quien ama Isabel y a quien desea hacer rey, está prometido en secreto con María, desea liberarla y prepara una conspiración contra la vida y el trono de Isabel, cuyo descubrimiento lleva a la catástrofe. Si bien no se ha logrado la unidad de la acción, y el interés se dirige principalmente hacia Norfolk hasta su ejecución en el tercer acto, y sólo en los dos últimos actos hacia María, la acción de Norfolk determina a partir de ahora los dramas de María Estuardo. En el desarrollo español, muy libre, del argumento (J. B. Diamante, *La Reyna Maria Estuarda*, h. 1660), aunque María conserva su nimbo de mártir, en cambio el amor de Eduardo (= Norfolk) no queda sin correspondencia, pero las versiones italianas (G. F. Savaro di Mileto, *La Maria Stuarda*, ópera, 1663; H. Celli, *La Maria Stuarda Regina di Scotia e d'Inghilterra*, drama, 1665) presentaban la acción María-Norfolk como la historia de unos amores desgraciados. En E. Boursault (1683), Norfolk y su conspiración pasaron de tal forma a primer plano, que María tuvo ya un papel exclusivamente pasivo. El inglés J. Banks (*The Island Queens*, 1684) presentó la acción como el choque de dos pro-

tagonistas convencidas de su derecho e igualmente simpáticas; María no aparece como mártir, ni tampoco sólo como mujer enamorada, sino también como soberana; de forma parecida el francés F. Tronchin (1734) equiparó el orgullo de la imperturbable soberana a la obstinación del conde de Essex.

El argumento no llegó a Alemania de momento en la variante de Norfolk, sino en una adaptación alemana muy libre de la tragedia de Joost van der Vondel. Ch. Kormart (*Maria Stuart oder gemarterte Majestät*, 1673) adaptó el transcurso de la acción a la técnica sintética de las obras biográficas alemanas incluyendo la rivalidad, y lo mismo hizo J. Riemer (*Vom Staatseifer*, 1681). Como historia previa a la caída de la reina escribió Riemer antes una obra alemana original sobre la figura de María Estuardo (*Von hohen Vermählungen*, 1679), que trataba del matrimonio con Darnley, destruido por las intrigas. A través del *Carolus Stuardus* de Gryphius, la *Schuldige Unschuld oder Maria Stuarda* de A. v. Haugwitz (1683) depende también de Vondel, siendo una modalidad alemana de la tragedia de mártir barroca. Con la variante de Norfolk apareció el argumento en Alemania en la versión sentimental de Ch. H. Spiess (1784), que sin embargo tiene ya en común con la *Maria Stuart* de Schiller (1800) el motivo de la legalidad de las pretensiones al trono de María. En la obra de Schiller el tema de la lucha religiosa y moral de las dos soberanas alcanzó su punto culminante literario, conservando la técnica analítica: María es condenada injustamente en sentido político, pero acepta su destino porque se sabe culpable moralmente a causa del uxoricidio. El tema de Norfolk, que había llegado a cubrir la esencia del argumento, ha sido recortado del primitivo episodio de Mortimer. A partir de Schiller el tema de María-Isabel fue perdiéndose en resonancias de escasa importancia (Doigny du Ponceau, drama, 1805; H. Cornelius, trilogía dramática, 1908; H. Tullius, drama, 1921; J. Petithuguenin, novela, 1930).

Ya V. Alfieri se había apartado del complejo argumental prácticamente agotado, negándole toda posibilidad dramática. Su *Maria Stuarda* (drama, 1789), en la que trataba del derrumbamiento del matrimonio con Darnley, si bien no es nada satisfactoria desde el punto de vista literario, sin embargo inicia un cambio significativo en la historia del argumento, para la que la popular novela *The Abbot* de W. Scott (1820) fue

más decisiva que el drama de Alfieri; dramatizaciones alemanas, inglesas y francesas, entre otras la de G. de Pixérécourt (*Le château de Lochleven*, 1822), subrayaron su efecto. Con la descripción de Scott de la romántica huida de María de Lochleven, el interés se volvió hacia el tema oscuro y lleno de aventuras eróticas de María en Escocia, que ocupó también los dramas siguientes, así como las novelas históricas y las narraciones del siglo XIX. Surgieron varios dramas sobre Riccio (H. Koester, 1840; N. Graf Rehbindler, 1849), todos ellos con carácter más bien lírico y fragmentario, pues no son más que el preludio de una tragedia mayor. Las dramatizaciones sobre el matrimonio con Darnley y sus relaciones con Bothwell presentaban a María como mujer seductora, pecadora y culpable (J. Słowacki, 1830; J. Bammé, *Maria Stuart oder die Reformation in Schottland*, 1860; L. Schneegans, 1868; W. v. Warteneg, 1871; J. Grosse, *Bothwell*, 1881). También el proyecto de Otto Ludwig había previsto una «superhembra» que, con un carácter parecido al de Lady Macbeth, había de ayudar a Bothwell en la ejecución del crimen. Como una sirena destructora, que se halla más allá del bien y del mal, aparece María en el drama *Maria Stuart i Skotland* de B. Björnson (1864). Para poder hacer justicia a su carácter y su destino llenos de facetas diferentes, Swinburne echó mano de la forma de trilogía: también para él, María es la perdición de los hombres, que finalmente es alcanzada por su destino. La primera parte está dedicada a *Chastelard* (1865), que paga su loco amor por María en la guillotina; la segunda a *Bothwell* (1874), de cuyo crimen es cómplice; la tercera (*Maria Stuart*, 1881), a su conflicto con Isabel. También en J. Drinkwater (drama, 1921) María es la gran amante. El intento de Swinburne de adaptar la vida entera ha sido repetido aún varias veces en el teatro moderno (G. Marfond, *Marie Stuart et Elisabeth*, 1929; M. Anderson, *Mary of Scotland*, 1933), pero en general quedó reservado a la novela histórica y a la biografía novelada (C. Oman, *The Royal Road*, 1924; M. Baring, *In My End Is My Beginning*, 1931; St. Zweig, 1935). También han sido tratadas repetidamente situaciones de la vida de María en baladas y en otros poemas (R. Burns, W. Wordsworth, P.-J. de Béranger, Th. Fontane, A. Ch. Swinburne, A. Miegel).

K. Kipka, *Maria Stuart im Drama der Weltliteratur, vornehmlich des 17. u. 18. Jahrhunderts*, 1907; J. E. Phillips, *Images of a Queen, Mary*

*Stuart in Sixteenth-Century Literature*, Berkeley y London, 1964.

**María Magdalena.**—La célula germinal del argumento de María Magdalena es la escena que cuenta el *Evangelio de San Lucas* en el capítulo VII, en la que, estando en casa del fariseo Simón, una pecadora se arroja a los pies de \*Jesús y lava sus pies con sus propias lágrimas, secándolos con sus cabellos, besándolos y ungiéndolos, tras lo cual Cristo le perdona sus pecados a pesar del desagrado de su anfitrión. Para la leyenda de Occidente fue decisiva la fusión de esta figura con otras dos mujeres que aparecen en el *Nuevo Testamento*. Primero se trata de la fusión con la mujer mencionada en otros Evangelios, que vierte valiosos perfumes en la cabeza de Jesús, siendo su comportamiento causa de escándalo para los apóstoles; el *Evangelio de San Juan* la llama María, hermana de Marta y de Lázaro, con lo cual su papel queda ampliado con el de piadosa discípula de Cristo y con su intervención en la escena de la resurrección de Lázaro. Aparece también fusionada con la María Magdalena citada en todos los Evangelios, que habiendo sido liberada por Jesús de los demonios, se halla después entre los discípulos al pie de la Cruz, y es la que en la mañana de Pascua encuentra a Jesús, quien la envía a los discípulos con la buena nueva. La historia de la pecadora arrepentida así modelada se convirtió a partir de las *Homilias Magdalenianas* de Gregorio Magno († 604) en la base de la formación de la leyenda. En el siglo x se trasladó, en Italia, la vida de penitencia de María Egipcíaca a María Magdalena, y en el sur de Francia surgió un círculo legendario propio con el culto a Magdalena de Vézelay, según el cual María Magdalena se había trasladado en unión de San Máximo de Palestina al sur de Francia, obrando allí milagros. Ambas tradiciones fueron adaptadas una a otra, y se unieron finalmente a partir del siglo XII con los relatos bíblicos, como en la obra de Odo de Cluny *Sermo de Maria Magdalena*. En esta forma pasó la leyenda a las grandes antologías de V. de Beauvais († 1264) y de Jacobo de Vorágine (1266/1283). En la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine, María Magdalena es la novia abandonada del apóstol Juan, y lo mismo en *Der saelden hort* (1298), motivo éste utilizado todavía por L. Kosegarten (*Legenden*, 1804).

Los testimonios más antiguos sobre la aparición de la santa en la lírica religiosa datan del siglo IX, y los poemas escritos en su honor se remontan al siglo X. María Magdalena es para el creyente, antes que nada, la testigo de la crucifixión y resurrección de Jesús. Debido a su presencia en el acto de la crucifixión tenía un puesto en la liturgia de Pascua (Wipo, *Victimae paschali*, siglo XI). En un sentido muy elevado, ella era una prueba palpable de las posibilidades que el hombre tenía de ser redimido del pecado y de adquirir un nuevo tipo de relación con Dios. Era el polo opuesto del hombre del *Antiguo Testamento*, al que aún no le había llegado la redención; era especialmente la contrapartida de Eva (*Jesu Christe, auctor vitae; Votiva cunctis orbita*). Finalmente, representaba al paganismo convertido a Cristo y simbolizaba también a la Iglesia (Gottschalk v. Limburg, *Laus tibi Christe*, siglo XI; Hermann v. Reichenau, *Exurgat totus aliphonus*). Posteriormente, se humanizó más, haciéndose de esta gran pecadora la ejemplar penitente (Marbod, *Peccatrix quondam femina*; Godofredo de Vendôme) y más tarde aún, por influjo de la mística, se convirtió en el alma ejemplar que busca y ama a Jesús (*Alano de Lille, Lauda, mater ecclesia*; Pedro Venerable, *Magdalenae Mariae meritis*; *Consonis Christum veneramus odis*; *Fulget dies praeclara; Domum oboedientiae*). También es un canto a la bienaventurada pecadora el himno de Abelardo titulado *Peccatrix beatae solemnitas*. Un género especial es el constituido por los poemas dramatizados en que se exponen las lamentaciones de la Magdalena (Gualterio de Châtillon, *Planctus Magdalenae ad pedes Jesu, Surgit Christus cum tropheo, Stabat iuxta virginem*), y que a partir del siglo XIV hasta se hallan escritos en lengua romance. En la Baja Edad Media cobra más importancia el aspecto originario de la Magdalena como pecadora; así ocurre, por ejemplo, en las treinta y ocho versiones de una conocida canción popular del siglo XVI en la que María Magdalena, tras mucho tiempo de penitencia, no consigue la remisión de sus pecados, sino que se ve obligada a seguir siete años más en la misma situación por haberse atrevido a mirar sus manos que ya no están blancas.

La introducción de la aparición de Cristo a María Magdalena fue el primer paso para convertirla en una figura del teatro religioso. Esta mutua influencia de la lírica y el

teatro se apreciaba ya claramente en las lamentaciones al pie de la Cruz. El arrepentimiento de la pecadora se ve en el drama *Osterspiel von Muri*, y en el titulado *Benediktbeurer Passionspiel* aparece por primera vez una escena de la vida profana. En el siglo XIV se desarrolló en los Misterios de la Pasión un motivo de mucho éxito en los Países Bajos y en Alemania, sobre la conversión de la pecadora por su hermana Marta, siendo determinante de las amplias escenas magdalenianas de las representaciones de la Pasión a partir del *Wiener Spiel* (s. XIV) (representaciones de *Augsburgo*, *St. Gallen*, *Maastricht*, *Erlau*, *Alsfeld*). Tras la desaparición de las representaciones de la Pasión fueron los oratorios los que recogieron hasta cierto punto la tarea, destinando a María Magdalena un papel importante (E. del Calvaliere, *L'Anima ed il corpo*, 1600; las Pasiones de H. Schütz, 1666, J. Sebastiani, 1672, Buononcini, 1701, Caldara, 1713, Stölz, 1714, Bach, *Pasión según San Mateo*, 1731).

La literatura moderna se ha ocupado del personaje con grandes vacilaciones. En la segunda parte del *Fausto* de Goethe es la Magna Peccatrix del coro de las penitentes. En las obras modernas que tratan el argumento de \*Jesús no falta María Magdalena como figura secundaria, aparte de las obras que tratan directamente de ella. En W. Molitor (drama, 1863) se parece todavía mucho a la figura convertida por la hermana de las representaciones medievales. Aparece repetidamente en relaciones amorosas con romanos (J. Schlaf, *Jesu und Mirjan*, novela, 1901; Rocheflamme, *Maria Magdalena, Courtisane et amie du Nazaréen Jésus*, trad. alemana de M. Dietze, 1903; D. Vorwerk, epopeya, 1902; A. v. Krane, *Magna Peccatrix*, novela, 1908) o griegos amantes del arte (L. v. Plönies, drama, 1870). Huye por no casarse con un judío que no ama (R. Conrath, novela, 1931), y es, conectando con una antigua tradición talmúdica, esposa de un rabino, así como amante de un soldado, siendo salvada de la lapidación por los romanos (M. de Walleffe, *La Madeleine amoureuse*, novela, 1907). El motivo de su compromiso con San Juan vuelve a aparecer de nuevo (Renée Erdös, *Johannes der Jünger*, drama, 1911); en otras adaptaciones aparece como amante o novia de Judas, cuya traición está motivada en parte por los celos, y al que ella renuncia ante un amor superior (Ch. Ostrovski, *Maria-Madeleine, ou Remords et Repentir*, drama, 1861; A. Dulk, *Jesus der Christ*, drama,

1865; O. F. Gensichen, *Der Messias*, trilogía dramática, 1869). El motivo de la lapidación fue introducido en el argumento por la fusión del personaje de María Magdalena con el de la samaritana adúltera (San Juan, IV), llevada a cabo ya por la Edad Media tardía en la canción popular muy difundida *Magdalena hin zur Quelle geht*. La escena de gran efecto con las palabras de Cristo «Aquel de entre vosotros que esté limpio de pecado...» fue utilizada ya por Gensichen y más tarde por la ópera de L. Gallet/J. Massenet (1873), pero sobre todo por el drama *Maria von Magdala* de P. Heyse (1899), que trató también las relaciones con Judas, dándole un final dramático con la promesa de un romano de salvar a Cristo a cambio de una noche con María Magdalena; ella se niega para permanecer fiel en espíritu a Cristo, entregándole con ello a la muerte. M. Maeterlinck (drama, 1903) afinó este motivo, transformando las relaciones de María Magdalena con el romano en un amor verdadero, que se quiebra debido a que el romano interpreta mal sus relaciones con Cristo y se niega a salvarlo. E. di Rienzi (*La Magdaléenne*, drama, 1924) hizo depender el destino de Cristo de la buena disposición de María Magdalena a acceder a los requerimientos de Herodes.

También fuera del desarrollo del argumento bíblico la figura de María Magdalena ha determinado y dado su nombre al personaje de la pecadora arrepentida, alcanzando valor simbólico (Hebbel, *Maria Magdalene*, entre otros).

M. L. Becker, «Maria Magdalena in der Kunst» (*Bühne und Welt*, 5), 1903; G. v. Rüdiger, «Magdalenenliteratur vom Mittelalter bis zur Gegenwart» (*Die Frau*, 18), 1911; F.-O. Knoll, *Die Rolle der Maria Magdalena im geistlichen Spiel des Mittelalters*, 1934; H. Hansel, *Die Maria-Magdalena-Legende*, 1937; H. M. Garth, *St. Mary Magdalene in Mediaeval Literature*, Baltimore, 1949; W. aus der Fünten, *Maria Magdalena in der Lyrik des Mittelalters*, 1966.

**Mariamna.** Ver Herodes y Mariamna.

**Masanello.** — El pescador Tommaso Aniello fue elegido caudillo durante una rebelión del pueblo napolitano contra el rey de España, que les agobiaba con impuestos en contra de los privilegios establecidos. Consiguió la promesa de una disminución de impuestos, pero después de un intento de asesinato de su amigo Perrone, ayudado de mercenarios armados, comenzó un régimen de terror impulsado claramente por un ataque de locura, negándose a entregar el

mando. Fue fusilado por sus propios partidarios, sobornados probablemente por el virrey, y después de haber sido arrastrado durante varios días su cadáver por el barro de las calles, fue enterrado con toda solemnidad.

Este argumento revolucionario no carece de conmovedores y pintorescos rasgos humanos. Masaniello se ve obligado a vender su mobiliario para poder rescatar a su mujer, cogida haciendo contrabando; durante la celebración de la victoria en la catedral, Masaniello quiere dejar el mando y para ello rompe su atuendo festivo de plata, pero no es capaz de renunciar. El conflicto social está reforzado por tendencias nacionalistas antiespañolas. El argumento ganó en interés para las épocas de revolución social, y así puede verse reflejado en su historia el desarrollo del espíritu revolucionario. Sin embargo la rebelión tiene algo de casual e improvisado y el héroe está movido más por impulsos primitivos que por un ideal.

Un relato de Nescipio Liponari (1648) fue recogido en la sexta parte del *Theatrum Europaeum* (1663). Ya Ch. Weise escribió sobre esta base un drama académico (1683), que comienza después de la subida al poder de Masaniello y muestra su caída, con la cual «el derecho y el poder recuperan su puesto». Aun mostrando cierta simpatía por el rebelde, Weise está claramente de parte del virrey; Masaniello es ya un tirano ansioso de sangre aún antes de su ataque de locura, de forma que el pueblo sufre más bajo su tiranía que bajo el dominio del señor legítimo; la locura es provocada, según la tradición italiana, por un veneno suministrado por el virrey. También está basado en el *Theatrum Europaeum* el libreto de ópera de B. Feind (*Masagnello furioso oder die Neapolitanische Fischer-Empörung*, 1706, con música de R. Kaiser) que utiliza los acontecimientos revolucionarios solamente como fondo de una trama amorosa cortesana, haciendo que el revolucionario encuentre, como en Weise, el final merecido. Esta ópera hamburguesa tenía al mismo tiempo una significación politicolocal del momento, pues iba dirigida contra revoltosos demagogos de la ciudad contra los que Feind se ha manifestado también en otros escritos. Con *Masagnello* pretendía demostrar que ningún levantamiento tiene buen final, sino que acaba recibiendo su castigo. J. R. Richter recompuso con los textos de Weise y de Feind una obra para las compañías ambulantes

de comedias: *Die grosse neapolitanische Unruhe durch den Fischer Thomas Agniello Masaniello* (1714).

El comienzo de la justificación del revolucionario puede verse en el número 166 de los *Gespräche in dem Reiche der Toten*, diálogo entre \*Tell y Masaniello, de D. Fassmann (1732), que si bien hizo que Tell tratara con bastante desprecio al revolucionario fracasado, en cambio le concede el papel de «azote en manos del destino», que aunque se arroja al fuego después de utilizado, sin embargo ha cumplido su misión de castigar a los poderosos. Lessing confesó a su hermano que había pensado escribir un drama sobre Masaniello, siendo lo más tentador el momento de la locura, que se explicaba por causas puramente naturales, de forma que podía modernizarse en Masaniello el antiguo argumento del \*Hércules furioso. El paso hacia la idealización del personaje dentro de la línea de las corrientes sentimentales de la época fue dado en la biografía de A. G. Meissner (1784) y en el drama de J. F. E. Albrecht (*Masaniello von Neapel*, 1789). En Albrecht, el bien sucumbe simplemente en su lucha contra el mal; Albrecht subrayó aún más la nobleza espiritual del héroe y de su esposa por su anhelo rousseauniano de volver a la vida sencilla primitiva; la locura de Masaniello es atribuida al veneno que sus enemigos le han dado.

Con el fragmento dramático de A. Fresenius *Thomas Aniello* (ed. por Fouqué, 1818), el argumento entró en su estadio romántico, en el que influyeron los dramas liberales de Schiller *Don Carlos* y *Guillermo Tell*. Fresenius dio a la acción un final conciliador con el reconocimiento de los privilegios napolitanos y la continuidad de la obra de Masaniello; el danés B. S. Ingemann (drama, 1815) convirtió al pescador en un fanático visionario, que tras ingerir el veneno se vuelve loco, pero antes de morir comprende sus errores y perdona a sus asesinos. W. Barón de Blomberg (*Thomas Aniello*, drama, 1819) hizo que Masaniello cometiese adulterio por sus amores con María Carafa, apuñalando en su locura, finalmente, a su mujer. En contraste con esto, el libreto de Moreau/Lafortelle para la ópera de M. Carafa *Masaniello ou le pêcheur napolitain* (1827) introduce los celos de Masaniello, debido a que su mujer ha protegido a un joven conde. El punto culminante de la romantización fue la ópera de Auber *Die Stumme von Portici* (1828, texto de Scribe/Delavigne). Aquí el motivo algo frío de los

impuestos injustos ha sido sustituido por el rapto por el hijo del virrey de la hermana muda de Masaniello. La locura, como en la mayoría de las adaptaciones anteriores, no tiene fundamento psicológico, sino que ha sido provocada por un veneno, que empero aquí le es suministrado por un amigo que cree que Masaniello ha traicionado la causa del pueblo. En la motivación patriótica del levantamiento se nota la influencia del *Guillermo Tell*, que determinó también el drama de W. Zeimermann (*Masaniello, der Mann des Volkes*, 1933). Goethe censuraba de esta ópera el que «no se expusieran en ella con suficiente claridad motivos verdaderamente fundados para una revolución». El drama de Adelheid Reinhold (1831) conservó la seducción de la hermana por un noble, terminando con la reanudación de la revolución por el pueblo. También hay esperanza en el futuro en el final del drama probablemente de más calidad sobre Masaniello de la época liberalista, el *Mas'Aniello* de A. Fischer (1839), que hace que el protagonista fracase por carecer él y el pueblo de la talla necesaria, y que va mostrando este fracaso en la locura que poco a poco va apoderándose de Masaniello. De forma parecida al Barón de Blomberg colocó P. Lohmann (*Tommaso Aniello*, drama, 1855) a Masaniello entre la dama noble y la muchacha del pueblo, cuyo padre lo envenena. El motivo de la seducción fue modificado por K. F. Barón de Fircks (1857) en el sentido de que la muchacha seducida no es la hermana, sino la amante de Masaniello, el que de este modo ha sido despojado de su felicidad, se desalienta ante su misión política y acaba matando a la joven y matándose a sí mismo.

La mutación en el enfoque del argumento puede comprobarse en la narración histórico-cultural de A. Glaser (1888), que presenta a Masaniello como un hombre superado por su papel y por ello carente del radicalismo necesario. Como precursor de las revoluciones modernas, fracasado a causa de los defectos de su época, lo vio tanto la narración de orientación comunista de O. Henel (*Masaniello, Geschichte einer Volksherrschaft*, 1930), como la novela de aventuras que lo compara con Mussolini, *Masaniello, der Fischerkönig von Neapel* de H. Heuer (1935). Para R. Schneider (*Das getilgte Antlitz*, 1953), el fugaz gobierno de Masaniello es un error diabólico.

R. Kohlrausch, «Masaniello» (*Bühne und Welt*, 15, 2), 1913; R. Hallgarten, «Alexander Fischer» (*Ab-*

*handlungen zur dt. Literaturgeschichte, Franz Muncker z. 60. Geb. dargebracht*), 1916; E. S. Gilmore, *Masaniello in German Literature*, tesis, Yale Univ., 1950.

**Mauricio de Sajonia.**—El duque Mauricio de Sajonia (1521-1553) es una de las figuras menos claras de la época de las guerras religiosas. A pesar de ser protestante, se puso del lado de Carlos V en las campañas de la Liga de Esmalcalda, con lo que ganó, después de la batalla de Mühlberg, la dignidad electoral y las tierras del Electorado que le habían sido arrebatadas a su primo Juan Federico de Sajonia. Pero después de esto, indignado por la prisión de su padre político Felipe de Hesse y los intentos del emperador por limitar el poder de los príncipes reinantes, se preparó en secreto para combatir al emperador, quien sólo por puro azar escapó del ataque de Mauricio a Innsbruck. Aliado con Enrique II de Francia, a quien había prometido Metz, Toul y Verdún, Mauricio de Sajonia pudo obligar al emperador en el tratado de Passau a la garantía de la paz religiosa, que más tarde fue fijada en las cortes de Augsburgo. En la campaña contra su antiguo aliado, Alberico Alcibiades de Brandeburgo, Mauricio fue herido en Sievershausen, muriendo a consecuencia de sus heridas.

La imagen de una personalidad brillante, de un hábil diplomático y destacado general en jefe queda ensombrecida por su afán de poder sin escrúpulos, dispuesto a cualquier cambio de partido, a cualquier traición. Mauricio de Sajonia sería en las adaptaciones literarias el tipo del genial político que se juega el todo por el todo sobre el fondo de una época revolucionaria. El desarrollo de esta caracterización fue sin embargo impedido largo tiempo por los éxitos casi casuales, o por lo menos no decisivos para su modo de actuar, que Mauricio proporcionó a la causa protestante. Se vio menos la traición a la Liga de Esmalcalda que la marcha sobre Innsbruck, en la que puso al emperador en situación crítica; se acentuó menos su cesión funesta de territorios alemanes que la concentración de poderes conseguida con su alianza con Francia, por la que Carlos fue doblegado y obligado a firmar un tratado de paz religiosa. Así el drama de J. Vogel *Clausensturm* (1622), celebraba la toma del desfiladero de Ehrenberg, y la novela de F. Schlenkert (1789) describía, en una amplia imagen histórica, al estilo de la novela de caballerías, a Mauricio como héroe del protestantismo. También

la literatura nacional sajona glorificaba al fundador de la línea albertina del linaje de Wettin hasta llegar a la falsificación histórica: Mauricio mata en duelo a Alberico de Brandeburgo (G. Herrmann, drama, 1828).

Concedió un significado especial a este personaje la época de la Revolución Burguesa, que veía en Mauricio al rebelde contra el poder absolutista del emperador, al precursor de la unidad alemana. Ya el título de la primera dramatización del argumento de esta época, *Kaisermacht und Männerkraft* (F. v. Paczkowska, 1833), hace vislumbra este punto de vista, que más tarde predomina en los dramas de R. Prutz (1844), R. Gieseke (1859) y sin duda también en la obra no conservada de H. Laube (1830).

Hasta el drama de E. Wichert (1873) no se desarrolló el motivo de la ambición política (que aparece también en H. Hölty, 1884, y E. Heinrich, *Karl V.*, 1887). Algo de brillo aventurero, y con ello cierta simpatía, conservó Mauricio de Sajonia, aun dentro de todas las condenas de su funesto papel en el desarrollo religioso y nacional de Alemania, incluso en las adaptaciones más modernas (W. Speyer, *Karl V.*, drama, 1919; A. Liebold, *Der Held im Labyrinth*, novela, 1939; R. Kremser, *Der Komet*, drama, 1939; K. Zuchardt, *Held im Zwielicht*, drama, 1941). Hasta ahora el argumento, utilizado sobre todo por dramaturgos, no ha logrado ninguna adaptación realmente importante; el personaje fue utilizado también en las obras sobre Carlos V y Juan Federico de Sajonia como contrapunto.

P. A. Merbach, «Kurfürst Moritz von Sachsen im deutschen Drama» (*Der Zwingler*, 5), 1921.

**Mayo y Beaflore.**—Con el nombre de Mayo y Beaflore corre una versión alemana de un argumento popular extendido por toda Europa durante la Edad Media, que mantiene constantes sus motivos y el nudo argumental en medio de continuos cambios de nombre y localización. La más antigua versión conservada, la de la *Vita Offae primi* (finales del siglo XII), sitúa la acción en Inglaterra, ligándola a Offa I, rey de los anglos occidentales. La hija del rey de York ha sido abandonada en el bosque por su padre, después de haber intentado inútilmente seducirla. Offa encuentra a la joven, la lleva consigo y se casa con ella. Hallándose años después en una Cruzada, envía una carta a la reina comunicándole la victoria, pero su yerno falsifica la carta de forma que la noticia es que el rey ha sido de-

rrotado y ordena que su esposa e hijos sean llevados a la selva cortándoles pies y manos. Por compasión de los verdugos la mutilación sólo se lleva a cabo en los hijos, que sin embargo son curados por la oración de un ermitaño donde los desterrados encuentran asilo. Al regresar el rey castiga a los culpables, encontrando más tarde de nuevo a su familia.

El argumento muestra una clara división en dos partes. La primera tiene por tema un motivo de incesto, como el que encontramos en el *Cuento de la «Peau d'âne»* o de *Allerleirauh* o en las diferentes versiones del argumento de \*Apolonio de Tiro; la segunda, el motivo tan extendido durante la Edad Media de la esposa abandonada injustamente. Esta división se observa en todas las versiones del argumento. El motivo de incesto se utiliza en otras versiones con cierto descargo del padre, que desea, e incluso ha prometido a su primera mujer, casarse solamente con una mujer parecida a ella, yendo a reparar en su propia hija. Este motivo ennobecedor aparece por primera vez en el *Manekine* de Philippe de Beaumanoir (h. 1270) y se halla también en la historia, narrada por Jansen Enikel en su *Weltchronik* (h. 1277), de la *Tochter des Königs von Russland*, en la *Historia del Rey de Hungría* española (s. XIV) y en el cuento latino de Bartolomeo Fazio *De Origine inter Gallos et Britannos belli historia* (s. XV). En el cuento de Basile *La Penta Manomozza* (1637), es un hermano el que persigue a la protagonista con pretensiones inmorales. Sólo en la *Geschichte von Constanze*, que se narra en la crónica anglonormanda de Nicolas Trivet (1334-1347) y de la que sacaron J. Gower (*Confessio amantis*, 1390) y Chaucer (*Man of Law's Tale*) sus historias de Constanza, se colocan en lugar del motivo del incesto un primer matrimonio con un sultán, la calumnia y el destierro. En la mayoría de las versiones el motivo de las manos cortadas se sitúa en la primera parte de la acción, siendo éste probablemente su verdadero lugar: la hija se corta la mano para destruir su belleza (así en la *Historia del Rey de Hungría*, en Ph. de Beaumanoir y en la *Novella della figlia del Re di Dacia*, s. XIV); en Jansen Enikel la automutilación se ha limitado a cortarse el cabello y a arañarse el rostro. Como episodio de la *Fille sans Mains* se halla contenida la historia en la novela francesa *Herpin* y de la misma forma en el libro popular alemán. La separación de la casa paterna aparece como des-



tierra y como huida, que generalmente se lleva a cabo en un bote o barril —de acuerdo con los lejanos países a los que fue trasladado el argumento—, como por ejemplo en la novela francesa *La belle Hélène de Constantinople* (s. XIII) y en la narración en verso inglesa *Emaré* (s. XIV). En el destierro del hogar del esposo aparece el mismo escenario que en la primera, o bien el mar y el bosque.

La intriga de la segunda parte sólo en la versión de Offa está instigada por un yerno, en todas las demás sin excepción la intrigante es la madre del marido, que pretende destruir el matrimonio celebrado contra su gusto con una mujer que en muchos casos es desconocida y está mutilada. La noticia falsa es un motivo constante, sólo que casi siempre va precedida de otra carta anterior falsificada: en lugar del nacimiento de un hijo, la madre anuncia al esposo lejano que la esposa ha dado a luz dos perros (*La belle Hélène*), un monstruo (Beaumanoir) o un hijo ilegítimo (*Mai und Beafloer*). El destierro de la esposa inocente y la compasión de los verdugos muestran un gran parecido con los argumentos de la reina \*Sibila, de \*Crescencia y de \*Genoveva. En lugar de junto a un ermitaño los desterrados encuentran con frecuencia asilo junto a un señor seglar, cuya residencia se halla a menudo en Roma.

No se puede hablar de un desarrollo auténtico del argumento en el sentido de un crecimiento del contenido o de una nueva interpretación; se trata de una estructura de motivos que no sufre variaciones decisivas y está ligada a los diferentes personajes pseudohistóricos. El padre es rey de Inglaterra, emperador de Constantinopla, rey de Roma, de Hungría, de Rusia, de Dacia, duque de Anjou, emperador romano. Sólo una vez hallamos una relación con un personaje realmente histórico, el emperador Tiberio Constantino (Nicolas Trivet), y la *Ystoria regis Franchorum et filie in qua adulterium comitere voluit* (1370) convirtió a la protagonista en hija del rey de Francia, cosa que a partir de entonces encontramos con frecuencia (G. Fiorentino, *Pecorone*, 1378; Hans von Büchel, *Des Königs Tochter von Frankreich*, 1401), sin que consiga imponerse. De Hans von Büchel procede la unión del argumento con el comienzo de la Guerra de los Cien Años, que también encontramos en B. Fazio. La curación milagrosa de las manos cortadas allanó el camino hacia la literatura hagiográfica (*Histo-*

*ria de la regina Oliva*, s. XV; *Miraculi de la gloriosa verzene Maria*, 1475). Ya el *Manekine* de Beaumanoir, y las dos versiones legendarias fueron dramatizadas.

Las versiones en cuento difundidas por toda Europa, muy modificadas y fundidas con otros argumentos, se derivan de modelos cultos medievales conocidos, del mismo modo la versión de *Hélène* fue el punto de partida para los libros populares correspondientes que han sido transmitidos en numerosos idiomas. La mayor parte de estos cuentos se basan en las versiones primitivas.

H. Suchier, «La Manekine» (Prólogo a *Oeuvres poétiques de Beaumanoir*, tomo I), París, 1884.

**Mazeppa.**—El ucraniano Iván Stepanovich Mazeppa (1644-1709) sirvió como paje en la corte del rey de Polonia Juan Casimiro, donde fue del agrado general por su apostura e inteligencia. Cuando regresó a su patria se distinguió en las campañas contra los turcos y los tártaros, siendo elegido hetmán de los cosacos de Ucrania Oriental. Se opuso a las intenciones de \*Pedro el Grande de convertir a la Ucrania independiente en provincia rusa, proponiéndose conseguir la unión de Ucrania y su liberación del predominio ruso. Para ello ofreció su ayuda al rey de Suecia Carlos XII, que había invadido Rusia, siendo derrotado junto con éste en Poltava y siguiéndole a Bender, donde murió.

La vida y las campañas del soberbio, brutal y al mismo tiempo generoso jefe de cosacos son un argumento limitado, pero lleno de ambiente para su adaptación épico-baldésca. La adaptación literaria se inició con dos narraciones en verso de la época romántica, concentrándose en dos complejos argumentales totalmente independientes uno del otro. Lord Byron (poema, 1819) utilizó como marco la huida de los suecos y de los polacos, pero contando un suceso de la época de juventud de Mazeppa: el joven Mazeppa es descubierto junto a la esposa de un magnate polaco; atado al lomo de un caballo salvaje azuzado hasta la locura y lanzado de este modo a la estepa, es llevado hasta Ucrania, donde unos labradores lo liberan del caballo, muerto de agotamiento. V. Hugo ha copiado en dos poemas de sus *Orientales* (1829) la escalofriante cabalgada del condenado a muerte, terminándolos con la visión de su futura grandeza. El polaco J. Słowacki (1840) ofreció en un drama la historia previa de la cabalgada, la historia

de amor, en el transcurso de la cual el noble Mazeppa protege a la mujer de las intenciones de rapto del rey polaco, soportando el castigo en sustitución de su verdadero amante; R. Koczalski utilizó el texto para el libreto de su ópera (1908). Una novela de A. Mützelberg (2 tomos, 1860) amplió el conflicto amoroso por medio de intrigas y enredos hasta convertirlo en una novela de aventuras, en la que el protagonista, finalmente, se encuentra con su amante —aquí soltera— en Varsovia. Un poema de B. Brecht (en *Die Hauspostille*, 1927) describe los sentimientos del condenado a muerte.

En cambio Pushkin, en su poema épico *Poltawa* (1829), ha unido hábilmente una trágica experiencia amorosa del viejo Mazeppa con su derrota política: ama a la hija de su amigo Kochubei y la rapta cuando éste no quiere dársela por mujer a un hombre viejo como él. En venganza, Kochubei denuncia al zar los planes políticos de Mazeppa, pero aquél confía en Mazeppa y le envía al denunciante como prisionero. Su matrimonio se destruye a causa del trato cruel que Mazeppa da al padre de su mujer, la cual, después de haberse vuelto loca, muere en el campo de batalla en Poltava, mientras él mismo se dirige hacia un futuro incierto. En la dramatización de estos acontecimientos hecha por A. May (*Der König der Steppe*, 1849), Mazeppa muere condenado por un consejo de guerra ruso; en R. v. Gottschall (*Mazeppa*, drama, 1860) la mujer se envenena a sí misma y le envenena a él. P. I. Chaikovsky utilizó la obra de Pushkin para el libreto de su ópera *Mazeppa* (1884). Una novela moderna cuenta la totalidad de la vida de Mazeppa (M. Wynne, *A Prince of Intrigue*, 1920). El pacto de Mazeppa con Carlos XII ha sido motivo de que aparezca también como figura episódica en las obras sobre el rey sueco, como por ejemplo en la *Karolinerne* de V. v. Heidenstam (1897-1899).

W. Lewicki, «Der Hetman Iwan Mazepa in der deutschen Literatur» (*Ruthenische Revue*, 2), 1904.

**Medea.** — La historia de Medea forma parte de la leyenda de los argonautas. Según ella, la reina experta en magias, hija del rey Eetes de Cólquida, se enamora del jefe de los argonautas, Jasón, y le ayuda a conseguir el toisón de oro guardado por su padre; durante la huida de ambos, mata ella a su hermano Absirtos y arroja el cadáver despedazado al mar. También el resto del viaje está caracterizado por los críme-

nes con los que Jasón trata de abrirse camino. En Corinto, Jasón repudia a Medea para casarse con la hija del rey Creonte. Medea envía a la princesa una túnica envenenada, con la que arden ella y Creonte; para despojar a Jasón de todo, mata a los dos hijos de ambos y huye montada en un carro tirado por dragones que le ha enviado su padre, Helios.

La leyenda de los argonautas fue adaptada literariamente, en la Antigüedad, por Apolonio de Rodas en *Los Argonautas* (s. III a. de C.), que empero no incluyen el trágico final de los amores de Jasón y Medea, a los que la literatura ha dedicado principalmente su interés. Se trataba aquí primero del problema de la infanticida, al lado del cual se fue desarrollando lentamente, partiendo del papel del infiel Jasón, el motivo del hombre entre dos mujeres y el de la rival Creúsa, que no aparece en el drama clásico. Sin embargo, la versión del argumento fijada por Eurípides ha sido tan definitiva, que las variantes y los añadidos de las aproximadamente 200 adaptaciones surgidas a lo largo de dos mil años han sido muy reducidos.

Probablemente fue Eurípides el primero en convertir a Medea en asesina de sus hijos; en versiones más antiguas, los muchachos fueron asesinados por los corintios por su odio contra los bárbaros o por venganza de Creonte. Al principio de la tragedia, Jasón está ya casado con Creúsa. Medea trama su venganza y es desterrada por Creonte junto con sus hijos. En diálogo con el rey de los atenienses, Egeo, y otro diálogo indagador con el mismo Jasón, Medea llega a la conclusión de que el daño más sensible que se puede hacer a un hombre es el daño hecho a sus hijos. Simulando resignación envía a los muchachos con los regalos mortales para la esposa de Jasón, rogándole que les permita permanecer en Corinto y al lado de su padre; con ello la desgracia empieza su curso.

Entre las adaptaciones, en la Antigüedad clásica, del argumento de Medea que se han perdido (Ennio, Accio, Neofrón), el drama, famoso en la Antigüedad, de Ovidio, que trata también el argumento en sus *Metamorfosis* y en sus *Hexoidas*, ha dejado probablemente huellas en la *Medea* de Séneca, sobre todo en la amplia descripción de las artes mágicas de Medea. La obra de Séneca depende de Eurípides. Comienza antes del nuevo matrimonio de Jasón; Medea espera aún que cambie de idea. Jasón es descar-

gado: tenía que elegir entre morir junto con sus hijos o abandonar a Medea. Ha desaparecido la escena de Egeo. El cambio decisivo de que los muchachos deban permanecer al lado de Jasón, es decir, que Medea deba perder al mismo tiempo que al marido también a los hijos, no fue utilizado plenamente por Séneca, debido a que su interés principal estaba concentrado en la descripción de la maga repulsiva, pero fue importante para el desarrollo del argumento en la dirección del amor materno desesperado. La Medea de Séneca comete el asesinato ante los propios ojos de Jasón en el tejado de la casa.

Séneca fue el que legó el argumento a la Edad Moderna. El drama póstumo de J. P. de La Péruse († en 1556), discípulo de Ronsard, es principalmente una adaptación de Séneca. Corneille (1635) da entrada a algunos rasgos de Eurípides, disolviendo la estrecha trama en varios ovillos y dándole un exceso de motivos. Jasón no obra impulsado por su ansia de seguridad y poder, sino por amor hacia Creúsa, beldad vanidosa y avariciosa, que desea poseer la túnica de Medea. Furioso por el asesinato de Creúsa y Creonte, Jasón quiere matar a Medea y a los niños, pero llega demasiado tarde, matándose a sí mismo; de este modo el motivo del infanticidio pierde todo su sentido. Una acción secundaria alrededor de Egeo, que ama a Creúsa y al pretender raptarla es hecho prisionero, tiene como consecuencia el pacto entre éste y Medea, a la que promete su protección. El barón de Longepierre (1694) imitó a Corneille, pero dando a Creúsa los rasgos, válidos a partir de entonces, de la dulzura y la compasión. El inglés R. Glover (drama, 1761) introdujo modificaciones más importantes en la acción, haciendo que Medea, convertida en ciego instrumento en manos de Hécate, mate a sus hijos en una especie de ataque de locura y Jasón llegue demasiado tarde a la decisión de separarse de Creúsa.

En Alemania, el argumento fructificó bastante tarde. Lessing utilizó su contenido en la tragedia burguesa *Miss Sara Sampson* (1755), trasladándolo del plano heroico al cristiano burgués. F. W. Gotter (1775) intentó adaptar a un monodrama el argumento dialéctico, pero viéndose obligado a omisiones deformantes; terminó, según el modelo francés, con el suicidio de Jasón. Una hembra poderosa al estilo del Sturm und Drang fue la creada por F. M. Klinger (*Medea in Korinth*, 1787): unida con los hombres y

la tierra sólo por su amor hacia Jasón y los niños, debido a la infidelidad de Jasón se ve obligada Medea a volver a su carácter primitivo, de bárbara y demoníaca; tiene que volver a sus brujerías y a sus crímenes, mientras que Jasón cree poder conectar otra vez con los hombres con ayuda de la dulce Creúsa, a la que los niños se sentían inclinados; muere al contemplar los cadáveres de los niños. La *Meda auf dem Kaukasos* (1791) de Klinger trata de la expiación y perdón de Medea, la cual, rodeada de un pueblo primitivo, en vano pretende ennoblecerlo. Una especie de resumen de los motivos desarrollados hasta entonces con la acentuación de la línea Séneca-Corneille fue el llevado a cabo por el libreto de N. E. Framery para la ópera de Cherubini (1797). En cambio J. Conde de Soden (1814) se ciñó de nuevo a Eurípides, aunque formando los caracteres hacia lo sensiblero; tanto Medea como Jasón, que causa un efecto deplorable, vacilan en sus decisiones.

Grillparzer tejió en su trilogía *Das goldene Vlies* (1821) el argumento de Medea con la leyenda de los argonautas, pero la tercera parte (*Medea*), es la más importante, tanto desde el punto de vista argumental como desde el literario. Grillparzer contrastó en Medea y Creúsa a la bárbara y a la griega. Medea ha renunciado a la magia y pretende reconquistar a su esposo, pero el hechizo de los Anfictiones y la infidelidad de Jasón hacen revivir en ella sus instintos oscuros y salvajes. Los poderes de la sangre y de su origen son los que marcan su destino, que se halla bajo el símbolo del «toisón de oro», portador de desgracias. En lugar del suicidio de Jasón que aparece con frecuencia en las versiones francesas, aquí Jasón, lo mismo que en Eurípides, es condenado a continuar su vida llena de sufrimientos. E. Legouvé (1870) copió algunos rasgos de Grillparzer, pero siguiendo en la situación inicial una antigua tradición procedente de Glover, Gotter y Framery.

Dentro de la línea de la revitalización y nueva interpretación de los argumentos de la Antigüedad clásica, también la época contemporánea ha hecho intentos de adaptación de una tragedia tan apropiada como la *Medea* de Eurípides. Es curioso que los dramaturgos apenas hayan modificado la acción y, si acaso, el espíritu y el carácter de los personajes, recortando fuertemente lo mitológico. H. H. Jahnn (1920) fue el que modificó probablemente de manera más decisiva la estructura tradicional: Jasón, do-

tado de eterna juventud por el amor de su esposa, se aparta de la «negra» envejecida y en su ansia de vivir pierde tanto el control de sí mismo que pretende a la elegida de su hijo mayor. Medea no mata a sus hijos premeditadamente, sino que los apuñala cuando el primogénito, decepcionado, medio loco y atacado de impulsos asesinos, se arroja sobre el más joven. R. Jeffers (1946) se ciñó estrechamente a Eurípides, destacando fuertemente sólo las motivaciones psicológicas y acentuando especialmente la venganza destructora del mal con el mal. A una interpretación psicológico-realista tiende también la *Lunga notte di Medea* de Corrado Alvaro (1949). Anouilh (1946) simbolizó el destino de Medea en el carro de los gitanos en que llegó y en el que finalmente se prende fuego a sí misma y a sus hijos. Le interesaba menos el problema del infanticidio que los lazos entre Medea y Jasón, lazos que Jasón quisiera olvidar y que Medea sabe que sólo la muerte puede borrar. También en Mattias Braun (*Die Medea des Euripides*, 1958), Jasón es un personaje trágico, que intenta ganar nuevo terreno, apartándose de Medea como representante del principio caótico; Medea acaba suicidándose. F. Th. Csokor (*Medea post-bellica*, 1947) dio al argumento una tendencia antibélica, y M. Anderson (*The Wingless Victory*, 1936) lo trasladó al destino de un americano que retorna a su patria casado con una princesa de los mares del sur y que comprende que sólo puede alcanzar sus metas burguesas prescindiendo de ella. Una imitación moderna desmitificante, llena de humor, de los acontecimientos legendarios es la del inglés R. Graves en su novela *The Golden Fleece* (1944).

Lo mismo que en la segunda parte de la trilogía de Grillparzer, ya J.-B. Rousseau (*Jason ou la toison d'or*, 1696) había representado el encuentro de Medea y Jasón en Cólquida, y el destino posterior de Medea en la corte de Egeo había sido tratado ya en un drama perdido, *Egeo*, de Eurípides y, más tarde, en las adaptaciones del argumento de Teseo (\*Ariadna y \*Fedra) como por ejemplo por J. Puget de la Serre (*Thésée*, 1644) y Quinault/Lulli (*Thésée*, ópera, 1675). En este aspecto Medea se convierte sólo en personaje episódico.

T. C. H. Heine, Corneilles «Médée» in ihrem Verhältnis zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Seneca betrachtet, mit Berücksichtigung der Medea-Dichtungen Glovers, Klingers, Grillparzers und Legouvés, tesis, Munster, 1881; L. Mallinger, *Médée, Etude de littérature comparée*,

Louvain, 1897; R. Ischer, *Medea, Vergleichung der Dramen von Euripides bis Grillparzer*, progr., Berna, 1900; N. F. Harter, *A Literary History of the Legend of the Argonautic Expedition through the Middle Ages*, tesis, Pittsburg, 1954; A. Block, *Medea-Dramen der Weltliteratur*, tesis, Göttingen, 1958; W. H. Friedrich, «Medeas Rache» (en W. H. F., *Vorbild und Neugestaltung*), 1967.

### Mefistófeles. Ver Satanás.

**Meier Helmbrecht.** — La narración en verso *Meier Helmbrecht* (1250/1280), escrita por un autor no identificado, Wernher der Gärtner, cuenta cómo un joven labrador, que aspira a salirse de su clase, se convierte en caballero, y a pesar de las amenazas y malos presentimientos del padre se pone en camino en busca de aventuras, yendo a parar a la escolta de un noble convertido en bandido, en cuya compañía penetra en su propia casa para saquearla, casando a su hermana, vanidosa como él, con uno de sus compinches, pero descubierto por el juez y sus sicarios es cegado y mutilado, expulsado de su casa por el propio padre y asesinado por los labradores soliviantados. Esta leyenda no fue redescubierta hasta los años veinte del siglo XIX y se ha hecho asequible y conocida a través de ediciones a partir de 1839 y además por repetidas traducciones y refundiciones.

La problemática social y generacional del argumento y la curva ascendente y rápidamente descendente de la acción han inducido repetidamente a dramatizar esta fábula impresionante, habiéndose demostrado que el desarrollo, sobre todo la huida del joven de la casa paterna, llevada a cabo a causa de una ensoñación y no de un conflicto auténtico, así como la postura pasiva del contrapunto de los padres, tienen carácter marcadamente épico. El cruel castigo del protagonista resultaba además demasiado duro para ojos modernos, de forma que los acentos éticos del argumento fueron trasladados con frecuencia y el final casi siempre suavizado.

La relativamente joven historia del argumento se inició con tres dramatizaciones poco después de 1900. El drama en un acto de K. Felner, que empieza con el regreso de Helmbrecht (1905), es el que más cerca se halla del original con su descripción negativa de la figura del protagonista, un inútil que finalmente es cegado y, en una especie de juicio de Dios, es fulminado por el rayo; es interesante la introducción de un hermano del protagonista, a quien han sido trasladados los aspectos positivos de la gente del campo, que faltan en gran par-

te al viejo Helmbrecht, que admira a su hijo. E Ege (1906) describió a Helmbrecht como un soñador originalmente blando, cuya huida del ambiente heredado y caída moral son motivadas por haber sido rechazado y despreciado por el padre de su amada Friederun; el asesinato por Helmbrecht del soberbio labrador es vengado por la propia Friederun entregándolo a sus perseguidores. Los elementos melodramáticos aparecidos en Ege pasan aún más a primer plano en la ópera *Der junge Helmbrecht* de E. A. Reinhardt/Zaiczek-Blankenau (1906): aquí Helmbrecht ha quedado convertido totalmente en un noble iluso, que en principio cree nobles caballeros a los bandidos y llega al mal camino debido a su amor por una muchacha indigna y a su antagonismo con el padre; de acuerdo con esto no muere deshonrado, sino que cae en pleno combate.

F. Feldigl (drama, 1925) cargó toda la culpa sobre el padre rico y ambicioso, que desea tratar con nobles y condes aumentando la presunción del hijo: el hijo, débil, va a parar al mal camino y es ahorcado, pero el padre, como verdadero culpable y por estar deslumbrado, recibe el castigo de la pérdida de la vista. También E. Ortner (drama, 1928) volvió a echar mano del sistema de elevar el carácter de Helmbrecht. Helmbrecht cae, porque sus ideales son destruidos, sus servicios prestados en la corte a hombres y mujeres le son mal retribuidos y, por tratarse de un labrador, es expulsado a latigazos, siendo de este modo como va a parar a la compañía de los bandidos, a pesar de que preferiría continuar ligado a lo que considera mejor. Asqueado de su vida, se entrega al fin voluntariamente y el padre entrega al hijo a la justicia. Los elementos sociales del argumento adquirieron más relieve al ser tratados de forma narrativa (H. Rieder, novela, 1936). Todas las versiones que se hicieron con el fin de dar al argumento un tono de actualidad se vieron determinadas por estos motivos, en parte debido al gran interés por el campesinado, en parte al interés por las cuestiones sociales (K. Bacher, dr., 1939; P. Otte-Landertinger, novela, 1938; J. M. Bauer, comedia, 1939; F. Hochwälder, obra de teatro, 1946; H. Mostar, drama, 1947; R. Landa-Sonnheim, pieza para festival, 1950).

F. Scholz, *Meier Helmbrecht im neueren deutschen Drama*, tesis, Viena, 1938.

**Méjico, Conquista de.**— Cuando el terrateniente cubano Hernán Cortés (1485-1547) se

hizo a la mar el año 1518 con una expedición rumbo al continente americano, todavía casi desconocido, no contaba ya con el beneplácito del gobernador Diego Velázquez; éste lo había elegido al principio para dicha empresa en atención a su poder económico, pero luego sintió recelo y desconfianza hacia el mismo. Por esto Cortés, eludiendo a su inmediato superior, intentó obtener la aprobación directa del rey de España, cosa que al fin consiguió. La creciente actitud de rebeldía por parte de los expedicionarios, debida a cierta desunión entre los mismos, fue reprimida por Cortés quemando las naves una vez llegados a tierra; pero siguió latente, de modo que sólo el éxito podía hacerla desaparecer definitivamente. Los primeros triunfos de Cortés e incluso otros ulteriores fueron posibles gracias a que los indígenas tomaron a los españoles por dioses blancos y a Cortés por el dios de la paz, Quetzalcoatl, que según una profecía regresaba a su país. El azar le proporcionó dos intérpretes: el uno, el español Aguilar, que había sido prisionero de los indios y conocía no el azteca, pero sí la lengua de un pueblo situado más al sur; el otro, una noble azteca, que había sido prisionera de ese mismo pueblo. Esta, llamada Marina, se enamoró de Cortés teniéndolo por un dios; y creyendo que hacía bien a su pueblo, medió entre españoles y aztecas, contribuyendo así a la desaparición del imperio azteca.

A los tlaxcaltecas, tributarios de los aztecas, una vez sometidos, los hizo sus aliados. Pero lo decisivo para la conquista de Méjico fue que Moctezuma (1466-1520), el soberano de los aztecas, sólo con medios pacíficos pretendió mantener alejados de su reino a los españoles. Les permitió entrar en el valle de Anáhuac y en su capital Tenóchtitlan, los recibió como huéspedes, y posteriormente hasta se entregó a sí mismo como rehén. Es un enigma saber si esto lo hizo por debilidad, por fe en la divinidad de los españoles o por la orgullosa convicción de que él era invulnerable y su reino indestructible. Debido a su comportamiento perdió el favor de su pueblo y de los jefes militares, que, no obstante, apenas se atrevieron a contravenir su voluntad mientras vivió. Cortés en cambio logró hacer desaparecer la oposición reinante entre los suyos al vencer a un ejército mandado por Velázquez al mando de Narváez, y que se pasó a sus filas. Durante su ausencia de Tenóchtitlan hubo un levantamiento de los aztecas. Moctezuma, que pedía a su pueblo se mantuviera en paz,

murió herido por uno de los suyos. Cortés, que tras su regreso vivía encerrado en su palacio, huyó con sus tropas aquella «Noche Triste», abandonando la ciudad de las lagunas para dirigirse a tierra firme; sus soldados, cargados de tesoros, en parte fueron pasados a cuchillo o se ahogaron; parte cayó como víctima expiatoria bajo los cuchillos de los sacerdotes aztecas. Al año siguiente la venganza de Cortés condujo a la total destrucción de Tenóchtitlan, que bajo el mando de Guatimozín, pariente de Moctezuma, se defendió heroicamente, acabando así con el imperio azteca y su civilización. Los hechos de esta conquista fueron en seguida conocidos mediante las cartas que Cortés escribió al rey de España, así como por la *Crónica de la Conquista de la Nueva España* de López de Gómara, basada en testimonios de testigos presenciales, y que sirvió para animar a Bernal Díaz, compañero de armas de Cortés, para escribir su *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de Nueva España* (impresa en 1632), llena de realismo.

Junto con los episodios más importantes de la campaña se describen también las situaciones que en el conjunto del argumento resultan poéticamente interesantes. Raras veces se presenta el relato con tonos líricos o de balada, pero lo más frecuente es el estilo épico de altos vuelos. Un motivo para la composición dramática lo ofrecía el contraste entre los españoles, ansiosos de oro y llenos de celo misionero, frente a los aztecas, que casi resultan humanos; este contraste se halla simbolizado en los caracteres de los caudillos de ambas partes. El elemento exótico y el colorido del conjunto constituían otros motivos de interés, haciendo el argumento especialmente apto para la ópera.

Con excepción de Las Casas (*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, 1552), los autores españoles han coincidido durante siglos en el orgullo de pertenecer a un pueblo conquistador de un nuevo mundo. Cortés ha sido para ellos el símbolo de la tenacidad, del tino político y de las severas virtudes militares. El exterminio o conversión forzada del enemigo estaban justificados para ellos debido a los sacrificios humanos que aquéllos practicaban. Fernando de Herrera (h. 1570) ponía la gesta de Cortés por encima de todas las hazañas de la Antigüedad, afirmando que los sacrificios que exigió a sus soldados, abandonados a sus propios recursos, hubieran aterrorizado al mun-

do. De un espíritu similar surgieron las epopeyas que, escritas con una simbología clásica, carecían de colorido local (Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Cortés valeroso y Mexicana*, 1588; edición aumentada bajo el título de *La Mexicana*, 1594; Antonio de Saavedra Guzmán, *El peregrino indiano*; Juan de Castellanos, *Elegías de Varones ilustres de Indias*; Gaspar de Villagra, *La conquista de Nuevo Mexico*, 1610).

La auténtica dialéctica inherente al argumento pasó también desapercibida para los dramaturgos debido a una consideración inadecuada del enemigo; pues sólo se tienen en cuenta los antagonismos que surgen entre los españoles mismos y de los que Cortés siempre sale triunfante. No ha llegado hasta nosotros la contribución dramática de Lope de Vega a este argumento; parece haberse tratado de dos obras (*La Conquista de Cortés* y *El marqués del Valle*). Fernando de Zárate (*La conquista de Méjico*) se propuso tratar todo el argumento en una obra de cinco actos. La lucha de ambos pueblos es elevada de rango al ser considerada como en un diálogo mantenido entre la tentación y la religión; unos santos intervienen en la acción a favor de los españoles, mientras que los indios invocan a Apolo. La apoteosis final presenta a la religión en un carro triunfal conduciendo prisioneros a los dioses paganos. En esta obra, Cortés aparece como enemigo del oro y protector de los indios contra la avaricia de sus soldados; para evitar complicaciones de tipo moral, Marina se casa con Aguilar. Dos veces ha tenido que hacer la figura de Cortés de protagonista de comedias cortesanas de libre invención (Gaspar de Avila, *El valeroso Español*, y *primero de su casa*, *Hernán Cortés*; José de Cañizares, *El pleito de Hernán Cortés con Pánfilo de Narváez*, 1762), en las que se debate el tema del casamiento con doña Diana de Zúñiga y el pleito de los derechos de Cortés en la Corte española.

Los aztecas, su civilización y su soberano, que en la literatura española sólo fueron considerados como enemigos y paganos, pudieron despertar un interés distinto en países que no habían participado en la conquista de Méjico, especialmente en los de religión protestante. Resulta significativo que el primer drama sobre Moctezuma, siguiendo el tradicional gusto de Francia por lo exótico-heroico, se escribiera en Inglaterra (J. Dryden, *The Indian Emperour*, 1667). Trata del momento en que se recibe en la corte de Moctezuma la noticia de la llegada de

los españoles, sigue con el desembarco de los mismos y el primer encuentro de ambos pueblos, en el que Moctezuma se niega a pasar al cristianismo y rechaza con orgullo las pretensiones de los españoles sobre su país; luego se pierde ya en un enredo de intrigas amorosas entre los hijos e hijas de éste. Una vez que la situación de los aztecas se hace insostenible, Moctezuma se quita la vida y su hijo se niega a compartir el poder con los españoles, para vivir en la pobreza lejos de Méjico, pero con libertad. Posteriormente se hizo una refundición de la obra y se volvió a poner en escena (F. Hawling, 1728; H. Brooke, *Montezuma*, tragedia, 1778).

La simpatía por el «noble salvaje», que ya se dejó entrever en la obra de Dryden, dio lugar a una especial popularidad del argumento durante el siglo XVIII, fomentada además por el magnífico relato histórico de Antonio de Solís (*Historia de la conquista de México*, 1685). La epopeya heroica escrita por F. Ruiz de León (*Hernandia*, 1755) no fue más que la transcripción épica en doce cantos del material proporcionado por Solís; en ella el heroísmo de los españoles es puesto por las nubes y Cortés se convierte en el prototipo de la inteligencia y el valor, aunque también se haga alusión a su vanidad y ambición. En el mismo estilo tradicional se mueve el poema de J. F. W. Zachariae *Ferdinand Cortez* (1766), que da al conquistador la categoría de héroe cristiano al modo de la *Colombana* de Bodmer. Frente a este tipo de obras, la ópera de Federico el Grande, aparecida el mismo año que la *Hernandia* (*Montezuma*, 1755; el texto francés fue puesto en versos italianos por Zagliazucchi, y la música era de K. H. Graun), significaba un giro premeditado contra la «barbarie» de la religión cristiana. Cortés aparece en ella como el típico tirano; Moctezuma, cuyo poder se basa en el amor que sus súbditos le tienen y que se cree obligado a ofrecer presentes a los extranjeros y tratarlos con toda nobleza, como soberano tolerante. Cortés por el contrario pretende vencer mediante intrigas y engaños, haciendo prisionero a Moctezuma. La prometeda de éste logra levantar en armas a los aztecas para conseguir su liberación y llega hasta las puertas de la prisión; pero Moctezuma es ejecutado y ella se da la muerte tras haber ordenado incendiar la ciudad. En esta ópera, que, pese a la intriga amorosa, es bastante fiel al argumento histórico, se da forma por primera vez a temas específicos

como el carácter de Moctezuma, que se distinguía por la debilidad derivada de su nobleza. Todo esto es tanto más meritorio, si se tiene en cuenta que la ópera, relativamente anterior, que trató el argumento por primera vez (G. Gusti/A. Vivaldi, *Montezuma*, 1733), después de todas las intrigas y asesinatos, terminaba con un final conciliador: el casamiento del hermano menor de Cortés con la hija de Moctezuma. Desde el punto de vista del conquistador, pero con cierta objetividad, se desarrolla la ópera *Montezuma* de V. Amadeo Cinga-Santi/F. di Majó; su acción, basada en Solís, abarca desde la llegada de los españoles a la gran laguna hasta la muerte de Moctezuma. De la popularidad de que ha disfrutado la expedición a Méjico como argumento operístico dan testimonio además las siguientes obras: Anón., *Valor que admiran dos mundos se engendra sólo en España y Hernán Cortés sobre México*, 1768; J. Mysli-veček, *Montezuma*, 1771; G. Paisiello, *Montezuma*, 1773; A. M. G. Sacchini, *Montezuma*, 1775; N. A. Zingarelli, *Montezuma*, 1781; G. Giodani, *Fernando nel Messico*, 1786; Marino Berner y Bustos, *Hernán Cortés en Tabasco*, 1790; Marcos Antonio Portugal, *Fernando in Messico*, 1797. El inglés E. Jerningham en su drama *The Fall of Mexico* (1775) hace aparecer a Las Casas como portavoz de sus propias simpatías por los indios.

El interés de los autores españoles por este argumento encontró nuevo estímulo en el concurso convocado por la Real Academia en 1777 para las obras poéticas que trataran de la quema de las naves por Cortés. De los 43 autores que participaron, fueron seleccionados catorce para la decisión final. Debe tenerse en cuenta que en realidad las naves no fueron quemadas. Parece ser que lo que ocurrió es que Cortés mandó horadar cinco, haciendo que públicamente se le informara de que éstas habían quedado inservibles para echarse a la mar, y del mismo modo procedió con otras cuatro. Al producirse entonces cierta inquietud entre los soldados, parece ser que les dio la posibilidad de volver a Cuba en el único barco que quedaba en buenas condiciones; pero, como la votación puso de manifiesto que los opuestos a Cortés eran muy pocos, éste mandó destruir también la última nave. Según otras fuentes, se dice que las naves quedaron embarrancadas. Y Lobo Lasso de la Vega habla de hundimiento: Lo de la quema fue tomado de las leyendas sobre héroes antiguos como Eneas, Agatocles de Siracusa, Quinto Fabio

Máximo y el emperador \*Juliano, adquiriendo una difusión popular debido al relato del historiador Suárez de Peralta (1589) y tomando carta de naturaleza con el mencionado concurso de 1777. Se llevó el premio el poeta José María Vaca de Guzmán por su poema de 60 versos, escrito en octavas reales, *Las naves de Cortés destruidas*: la diosa América muestra en sueños al poeta la costa de Vera Cruz con las naves destruidas y a Cortés asegurando a sus hombres la victoria. Otro de los poemas presentados al concurso (*Hernán Cortés echa a pique todas sus naves en las costas de Nueva España*, 1777) nos pinta al propio Cortés con una antorcha en la mano acabando con las naves. También quedó sin premio y se publicó en 1785 el poema de N. Fernández de Moratín *Las naves de Cortés destruidas*. Aquí es el mismo Satán quien inspira al traidor Escudero para que siembre la escisión entre los españoles despertando en ellos el deseo de volverse; Cortés tira su lanza contra la línea de floración de la nave insignia y los que le permanecen fieles hacen lo mismo, algunos con las lanzas ardiendo. Veinte años más tarde, en su poema titulado *México conquistada* (1798), Juan de Escóiquiz nos pinta una escena igual, con la orgía de los soldados que, borrachos de gloria, danzan en torno a las naves empuñando antorchas. Este autor hace uso también del aparato clasicista, poniendo en escena a santos y figuras alegóricas. La simpatía europea por los indios halló también por fin cierto eco en España a finales del siglo XVIII. En los fragmentos del poema de Francisco de Terrazas *Nuevo mundo y conquista*, se plantea un idilio indio. Tanto los indios como sobre todo Marina ocupan el lugar que les corresponde en las dos trilogías dramáticas sobre la conquista de Méjico (la de Agustín Cordero —de la que sólo se ha conservado la parte central, *Cortés triunfante en Tlascala*, 1780— y la de Fermín del Rey, *Hernán Cortés en Cholula*, *Hernán Cortés en Tabasco*, *Hernán Cortés victorioso y paz con los Tlaxcaltecas*, 1790). En esta última, Marina es la amante de Cortés que vacila entre su amor a la patria y al amado. En la primera tragedia escrita en español sobre Moctezuma (de Bernardo María de la Calzada, h. 1785) el soberano mejicano es presentado como prototipo del «noble salvaje», que muestra inclinación por la religión cristiana y rechaza los sacrificios humanos, pero, desengañado, a la hora de la muerte pide perdón a su pueblo.

El motivo de Marina adquiere una importancia central en la obra de G. Spontini (*Fernando Cortés*, texto de V.-J. E. Jouy, 1809), que fue el continuador de la tradición operística del argumento. Para descargo de Cortés en este punto, que también revela su carácter interesado, Marina es aquí su esposa y está dispuesta a ser entregada a Moctezuma para conseguir así la liberación del hermano de Cortés, Alvaro; Cortés la rescata del altar del sacrificio. El débil Moctezuma sucumbe a la fuerza de voluntad de Cortés. En la obra teatral de A. Klingemann (*Ferdinand Cortez oder die Eroberung von México*, 1818), Marina hace también el papel de heroína y figura, a su vez, como esposa de un Cortés tremendamente sentimental, al que sólo interesa la cristianización de Méjico. Lo mismo que en Spontini, Marina esgrime el cuchillo de los sacrificios; y ella misma se da muerte, para evitar que Cortés ponga en juego sus planes por culpa suya. Moctezuma es el soberano amante de la paz, que, confiado en su inmunidad, hace frente a los españoles junto al altar, siendo prendido por éstos; perdido su reino y su fe, clama por la muerte, cayendo mortalmente herido por un disparo de flecha. En tiempos del Romanticismo español el argumento fue típico para la composición de romances. El Duque de Rivas (*La buena ventura*, 1841) muestra al joven Cortés en España oyendo su destino de boca de una gitana; Antonio Hurtado (*Romancero de Hernán Cortés*, 1847) describe en 29 romances la vida del héroe, viendo su pecado en el sacrificio de Marina. En el último de éstos se halla Cortés en la antesala del Emperador, que pasa por su lado sin saludarle.

En relación con las Guerras de la Independencia de Méjico (1810-1867) y la consiguiente emancipación de los Estados sudamericanos frente a la madre patria se configuró una imagen negativa respecto del conquistador y una idea romántica sobre el viejo Méjico. La nueva base para la composición poética estaba constituida por la obra histórica de W. H. Prescott (*The Conquest of Mexico*, 1843), basada en una seria investigación. Aunque no se ha podido demostrar que este libro haya sido una fuente directa de inspiración para Heine, se aprecian sin embargo conocimientos muy similares en su ciclo titulado *Vitzliputzli* (en *Romanzero*, 1851), donde se describe la «Noche Triste» y la consiguiente fiesta de sacrificios, terminando con el resurgimiento del sangriento dios



en Europa como diablo vengador. En su drama *Montezuma* (1870), F. Schnake se atuvo bastante a los hechos históricos: Moctezuma, convencido de la misión divina de los españoles, aconseja siempre la paz, Cortés en cambio se muestra cada vez más ambicioso de poder y sanguinario, hasta el punto de que Marina acaba por dejarlo. E. Ancona también se inspiró en Prescott para su novela *Los Mártires de Anáhuac* (1870). Este influjo se hace especialmente manifiesto en la novela de L. Wallace *The Fair God* (1873), que relata la historia de Anáhuac desde la llegada de Cortés hasta la «Noche Triste» desde el punto de vista azteca—fingiendo que el relato en cuestión son los apuntes de un noble llamado Tezcucan puestos en castellano—. Los detalles histórico-culturales fueron tomados de Prescott, pero este famoso novelista no anduvo con miramientos a la hora de la libre invención de intrigas: La hija de Moctezuma se hace amante del agraciado español Alvarado y traiciona a su padre y a su pueblo. Moctezuma se halla bajo el influjo de un sacerdote poseso que profetiza el regreso del dios vengador Quetzal, así como la caída de Anáhuac, disuadiendo a su vez de toda resistencia. El alma de la lucha defensiva, en cambio, es Guatimozín, a quien el mismo Moctezuma ha dado órdenes de que lo mate si los españoles llegaron a obligarle a entablar conversaciones de paz. Cortés es concebido aquí por primera vez como la figura escindida del conquistador que no ve en los indios más que «perros» y esclavos, careciendo de toda sensibilidad para captar la tragedia de Moctezuma. Al cargar las tintas, Wallace sigue bastante el estilo de E. Stucken en su famoso poema en prosa *Die weisen Götter* (1918) en que nos pinta a un conquistador, Cortés, que siempre renuncia a sus mejores ideas a cambio de sus planes de conquista y de su ambición y que por torturar a los reyes prisioneros pierde a Marina; a un refinado y noble Moctezuma, que por una parte mediante toda clase de ardides querría detener al enemigo, pero que por superstición no se atreve a dar el golpe definitivo. Este es ejecutado por los españoles, una vez que, prisionero y abandonado de su pueblo, pierde el valor y la confianza en sí mismo. El elemento heroico está representado por su primo Guatemoc, que lucha solamente por salvar el honor de su pueblo ante la posteridad. Una balada de Klabund (*Montezuma*, 1919) nos presenta a un emperador azteca más allá del bien y

del mal, que sólo ha vivido para el poder y sus caprichos, pero que, debido al asesinato de una amante suya, se siente presa del remordimiento y por eso aparece ante los españoles como un hombre interiormente destrozado y lleno de humildad.

Sin el influjo de Stucken no hubieran sido concebibles otras obras alemanas sobre el mismo argumento. Tal es, por ejemplo, el caso de la obra de G. Hauptmann *Der weisse Heiland* (drama, 1920). La debilidad de carácter de Moctezuma es llevada aquí hasta el extremo de lo morboso y de la melancolía, no pudiendo sufrir el mundo; esperando ser redimido por el dios de la paz Quetzalcóatl se siente defraudado por los españoles hasta tal punto, que no resulta posible lograr su conversión, de modo que el mismo Cortés, duro e inhumano, se siente embargado por una tremenda responsabilidad; le precede en la muerte su hijo Guatimozín. Hauptmann volvió a emplear el motivo del «dios blanco» en el drama titulado *Indipohdi* (1920), cuyo argumento nada tiene que ver sin embargo con la conquista de Méjico, sino que está relacionado con *Sturm* de Shakespeare. Según la interpretación de H. Coubier (*Die Schiffe brennen*, drama, 1937), Cortés, debido a los desengaños y a la desmoralización de su ejército, se ve obligado, en contra de su propósito, a incendiar las naves para así forzar a sus soldados a un acuerdo. Sigue también la tónica general del argumento el relato de R. Schneider *Las Casas vor Karl V.* (1938), en el que hace un balance de las conquistas llevadas a cabo en las Indias Occidentales: el profundo desengaño de los indios respecto de los conquistadores, supuestos enviados del cielo, pero que por su codicia de oro habían degenerado en brutales secuestradores.

Del mismo tono que las obras escritas en alemán es el poema de A. MacLeish *Conquistador* (1932), basado en Bernal Díaz y presentado como visión retrospectiva, en que un participante de la expedición nos comunica sus impresiones. Sintiendo extranjerismo, llenos de inseguridad y miedo, los expedicionarios toman la resolución de ganarse a Moctezuma. Al dar este paso, que el emperador, riéndose, explica a los españoles como el cumplimiento de una profecía, se produce un cambio en la suerte de los conquistadores; resultado de eso son la «Noche Triste» y la destrucción de Tenóchtitlan; más tarde, en la ya europeizada Nueva España, el viejo guerrero añorará la maravi-

llosa belleza de lo destruido. En la obra del húngaro L. Passuth (*Esöisten siratja Mexikót*, trad. española: El dios de la lluvia llora sobre México), pese al interés humano e histórico-cultural mostrado por los aztecas, toda su admiración va a parar a la personalidad del conquistador Cortés, al que nos pinta dotado de una gran nobleza: no sólo es un verdadero amigo del débil Moctezuma, sino sobre todo de los indios, a los que intenta proteger y elevar de condición por todos los medios, pues no desea su ruina; lo que él hace es todo para mayor gloria del Emperador y de la Iglesia. Mientras S. Shellabarger en una novela de aventuras sumamente interesante (*Captain from Castile*, 1945) volvía a celebrar las hazañas de los conquistadores debidas a la iniciativa de un joven hidalgo, sin prestar mucha atención al pueblo sometido, han surgido nuevas monografías, que, basándose en las investigaciones sobre la concepción religiosa y del mundo propia de América Central, han intentado presentarnos frente a Cortés a un Moctezuma de igual rango al menos, si es que no más interesante aún (S. de Madariaga, *Hernán Cortés*, 1941; M. Collis, *Cortés and Montezuma*, 1954). Moctezuma, trágico soberano, fundado en la tradición mitológica y en las doctrinas mágico-astrológicas, está convencido de que, encarnado en la figura de Cortés, el que había vuelto era el dios Quetzalcoatl para acabar con los aztecas y su reino; de esta forma, al tenerlo por un dios, Moctezuma no puede atacar a Cortés sin desatar con ello la violencia cósmica contra la humanidad. La larga tradición operística, que después de Spontini ha sido continuada por H. Rowley Bishop (*Montezuma*, 1822), I. X. Ritter von Seyfried (*Montezuma*, 1825), G. Paccini (*Amazilia*, 1825), L. Ricci (*L'Heroína del Messico*, 1832), J. Ovejero (*Hernán Cortés o la conquista de Messico*, 1848), M. Bernal Jiménez (*Tata Vasco*, 1941), recibió nueva sangre con R. Sessions (*Montezuma*, texto de G. Antonio Borgese, 1964); pues éste, mediante una acción marginal, ha logrado dar una segunda dimensión al trío Cortés-Marina-Moctezuma utilizando el relato de Bernal Díaz. La posición del narrador es semejante a la mantenida por el del poema de MacLeish. Como ocurre en éste, Moctezuma muere apedreado por su pueblo al que no cesa de predicar la paz hasta el fin.

H. R. Kahane, «Historia Mexicana en la literatura alemana neorromántica» (en *Memoria del segundo Congreso... de Lit. Iberoamericana*, 1940), Ber-

keley, 1941; J. Subira, «Hernán Cortés en la Música Teatral» (*Revista de Indias*, 9, 1), Madrid, 1948; J. Campos, «Hernán Cortés en la Dramática Española» (*Ibid.*); J. Delgado, «Hernán Cortés en la poesía española de los siglos XVII y XIX» (*Ibid.*); W. Reynolds, *Hernán Cortés in Heroic Poetry of the Spanish Golden Age*, tesis doctoral de California del Sur, 1956; id., «The Burning Ships of Hernán Cortés» (*Hispania*, 42), 1959.

**Melusina.**—La más antigua versión conservada de la leyenda de Melusina es la *Histoire de Lusignan* de Jean d'Arras, escrita por encargo del dueño del castillo, Jean de Berry, en 1387-1394. Según esta crónica, Melusina es la hija del hada Persina, que había sido ofendida por su esposo y se había separado de él; el intento de Melusina de vengar la afrenta del padre es castigado por la madre haciendo que Melusina se convierta todos los sábados en una mujer serpiente, hasta encontrar un marido que le prometa abstenerse de ella los sábados; pero si éste rompe su promesa queda condenada eternamente. El marido elegido es el caballero Raimundo, a quien encuentra en el bosque. Melusina y Raimundo se casan, construyendo en el lugar de su primer encuentro el castillo de Lusignan. Melusina da a su esposo la felicidad, un gran prestigio y diez hijos que se distinguen por sus hazañas guerreras, pero que son portadores de ciertos signos de su descendencia no humana. Un sábado Raimundo espía a su mujer en el baño y ve cómo la mitad de su cuerpo tiene la forma de una cola de pez. Con ello pierde la felicidad; sobre todo el brutal hijo Geoffroy es la causa de que Raimundo, en su enfado, ofenda a su esposa y mencione su mancha. Ella se escapa lamentándose en figura de dragón, apareciendo sólo algunas veces durante la noche, para amamantar a los hijos más pequeños, Raimundo cede el gobierno a sus hijos, convirtiéndose en ermitaño en Montserrat, y Geoffroy «à la grand' dent», de cuyas hazañas habla la segunda parte de la crónica, se convierte en su sucesor.

Poco después de la obra de Jean d'Arras fue compuesta por el trovador Couldrette (1401) una versión métrica de la leyenda generacional por encargo de Guillaume de Parthenay; la historia cortesana concentró los acontecimientos más intensamente en la verdadera acción de Melusina, cuya reproducción sólo se distingue de la de Jean d'Arras por su diferente composición: la historia previa de Melusina no es revelada

hasta mucho después de la catástrofe, de forma que no sufre la tensión de la escena del descubrimiento.

La leyenda melusínica, que con su fijación en el linaje de los Lusignan sirvió para glorificar y librar de la sospecha de paganismo a la sirena con la cola de pez, que figuraba en el escudo del linaje y que era venerada por éste como fundadora, es una derivación de un cuento difundido por todo el orbe terrestre: la historia de la unión de un ser sobrenatural y demoníaco con un mortal y la disolución de ésta que se produce tras la violación del secreto (\*Amor y Psique), es decir, un paralelo del cuento del novio-animal (\*Caballero del Cisne). La difusión en Francia de este cuento está demostrada por las historias similares más antiguas de Gualterius Mapes (*De nugis curialium distinctiones quinque*, 1180), Helinandus (h. 1200) y Gervasius de Tilbury (*Otia imperialia*, 1211); éste conoce ya el cuño específicamente novelístico del argumento debido a la condición bajo la cual la mujer contrae matrimonio. Adaptándola al romanticismo propio de los cuentos de hadas de las epopeyas caballerescas, la sirena fue convertida en un hada, y ésta debió de ser ligada al linaje de Lusignan por una fuente accesible tanto para Jean d'Arras como para Couldrette y muy próxima a la obra de Gervasius de Tilbury. La leyenda recogió más tarde episodios heroico-caballerescos de los relatos sobre el representante de este linaje conocido por las Cruzadas.

Mientras que la versión de Couldrette fue poco conocida en Francia y, sin embargo, la de Jean d'Arras se convirtió en libro popular, teniendo también versiones españolas, holandesas e inglesas, en cambio el suizo Thüring von Ringoltingen utilizó la epopeya en verso de Couldrette para una traducción en verso (1456), creando con ello el texto de partida para un libro popular alemán, que fue acogido también por las literaturas eslavas. Éste idealizó a Melusina a costa de su esposo, dando a todo ello, al suprimir lo maravilloso, el carácter de historia verdadera. H. Sachs (1556) y J. Ayren (1598) dramatizaron el libro popular sin grandes modificaciones. La adaptación de F. Nodot (1698) convirtió el libro popular francés en una novela galante, que dividió el argumento en sus dos componentes originales, unidos sólo muy someramente: el cuento y las aventuras caballerescas. La primera versión moderna alemana es de F. W. Zachariae (1772), cuya trivial narración en verso termina con

la despedida de Melusina de Raimundo, dando como causa de la separación una discusión de los esposos por los malos tratos dados al gato favorito de Melusina. L. Tieck convirtió el libro popular en una especie de «chante-fable» (1800), quedándose su dramatización en fragmento (1807). El libreto de Grillparzer *Melusina* (música de K. Kreutzer, 1833) dio la vuelta al motivo principal, al no ser Melusina la que se traslada al mundo de los hombres, sino Raimundo al de las hadas, pero después huye de allí apartándose de Melusina, hasta que finalmente, arrepentido, se arroja en el pozo; de este modo el papel del caballero fue apropiado al de \*Tannhäuser. Un fragmento dramático de C. Delavigne se ocupaba del destino de la hija de Melusina. W. Jensen incluyó en su novela *Eddystone* (1872) una variante del argumento como informe de la protagonista sobre sus antepasados. Un drama en verso de C. Zuckmayer se quedó en fragmento (1920). El belga F. Hellens escribió una novela de carácter hermético, con influjos del Romanticismo alemán (en el año 1921, versión definitiva en 1952), en la que Melusina aparece como mujer de los años veinte y al mismo tiempo como símbolo de la luz y del eterno retorno, y vestida de zafiro, es comparada a una mítica catedral de piedras transparentes.

La *Neue Melusine* de Goethe, contada ya en Sesenheim y recogida en *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, toca sólo el viejo tema para convertirlo en motivo de broma: el amante de una enana convertido a su vez en enano rompe las ataduras y su relación con el mundo de los demonios.

O. Floeck, *Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit*, 1909; R. Pauli, *Einleitung zu: Melusina*, Kopenhagen, 1918; L. Hoffrichter, *Die ältesten französischen Bearbeitungen der Melusinen sage*, 1928.

**Menecmos.**—Con la comedia de Plauto *Los Menecmos*, el motivo del doble con todas sus posibilidades de equívoco recibió el sello cómico clásico. Menecmos, que habita en Epidamno y acaba de huir de una sermónata de su mujer, habiéndose anunciado a su amante Erotium es confundido con su hermano gemelo Menecmo de Siracusa, que acaba de llegar a la ciudad y se halla buscando a su hermano, perdido en la más tierna infancia. El siracusano acepta en principio alegremente el papel de amante que le ha tocado en suerte, pero se niega después a figurar como esposo infiel. El

médico a quien envían al aparentemente loco la esposa y el suegro del Menecmo residente en Epidamno, se encuentra de nuevo con el auténtico Menecmo, sobre el que se descarga toda la ira de los que han sufrido las consecuencias de la confusión, hasta que por fin los hermanos se encuentran y el esclavo del segundo Menecmo contribuye a aclarar el enredo.

Este argumento, conocido a partir del Renacimiento, ha sido adaptado con mayor frecuencia en Italia. Aparte de las imitaciones puras (G. Trissino, *I Simillimi*, 1548; A. Firenzuola, *I Lucidi*, 1549) se halla, por ejemplo, por contaminación con la fábula de Terencio *Andria*, en función más bien episódica en G. M. Cecchi (*La moglie*, 1550); los personajes de la obra sospechan en seguida que se trata de un error. Un epígono muy retrasado de las numerosas obras escénicas de la «commedia dell'arte», cuya comicidad se basa en la confusión de dos hermanos muy parecidos y cuya relación con Plauto es sólo indirecta, es C. Goldoni, con su comedia *I due gemelli* (1790).

Por otro lado el argumento tuvo ya muy pronto un segundo brote al convertir el cardenal Bibbiena, en su *Calandria* (1508), a uno de los gemelos en una muchacha, con lo cual el argumento fue mucho más utilizable para efectos eróticos. También aquí el desarrollo posterior tiene sólo una relación indirecta con Plauto a través de la *Calandria*, y el motivo del doble y de la confusión fue rebajado con frecuencia a motivo secundario. Así, en la obra anónima *GP'Ingannati* (1527/1531), la hermana gemela sirve disfrazada de paje al hombre amado, siendo mensajera de amor entre éste y su adorada, que a su vez se enamora del paje. Desde aquí el camino nos lleva a Ch. Estienne (*Les Abusez*, 1540); Montemayor (*La Diana enamorada*, 1542); Lope de Rueda (*Los engaños*, 1567); a la comedia atribuida a Calderón, *La Española en Florencia*, y, sobre todo, a *As you like it* de Shakespeare. Bando y G. Cinthio (en *Hecatombiti*) dieron forma novelística a esta variante argumental.

El argumento auténtico fue utilizado en España por Juan de Timoneda (*Comedia de los Menecmos*, 1559) que se ciñe muy estrechamente a Plauto y por Lope de Vega (*El palacio confuso*) que lo mezcla con elementos argumentales extraños; el hermano gemelo y doble de un rey tiránico, que ha sido educado en el campo, neutraliza con ayuda de la reina las acciones de éste. La

renovación más importante del argumento es la *Comedia de los equívocos* de Shakespeare (1589/1593), como fuente de la cual pueden considerarse la obra perdida *The Historie of Error* (1577) y el manuscrito de la traducción de *Los Menecmos* hecha por W. Warner (public. en 1595). Shakespeare repitió el motivo de los gemelos y del doble en los dos criados, motivando mejor la infidelidad matrimonial de Antipholus (Menecmo), haciendo que éste no vaya junto a la amante, hasta que la propia mujer le niega la entrada en casa después de la llegada del gemelo; Shakespeare elimina a la cortesana, teniendo a punto para el segundo hermano a la cuñada del primero.

En cambio la primera adaptación francesa hecha por J. de Rotrou (1636) ha dispuesto desde un principio de tal forma las relaciones del segundo hermano y la cortesana, que al final éstos pueden convertirse en matrimonio. En la obra, mucho más floja, de E. Boursault (*Les Nicandres ou les menteurs, qui ne mentent point*, 1664) dos muchachas persiguen a los dos hermanos de inverosímil parecido. *Les Menechmes ou les Jumeaux* de Regnard (1705) desvalorizan el argumento hasta convertirlo en juego de intriga, debido a que uno de los hermanos gemelos se da cuenta de la situación desde un principio robando al otro conscientemente la amante y, además, la herencia por instigación del criado que actúa como auténtico rector. Ni el *Cleval et Cléon ou les nouveaux Menechmes* de Ch. Palissot de Montenoy (1785), ni el *Encore des Menechmes* de Picard tienen nada que ver con el argumento.

Alemania solamente ha contribuido a la historia de este argumento con la escenificación popularizante de Hans Sachs (*Menechmo*, 1548) y la más libre, pero poco hábil, de J. Ayer (*Comedia von zweyen Brüdern aus Syracusa*, 1618). El *Trillingbrödrene fra Damask* del danés A. Oehlenschläger (1830) sólo se aproxima al argumento en el barullo matrimonial del tercer hermano causado por la aparición de los trillizos.

K. v. Reinhardtstoettner, *Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, tomo I, 1886; W. Fischl, *Die Menüchmen des Plautus und ihre Bearbeitung durch Regnard*, Progr. Feldkirch, 1896; C. H. Stevens, *Lope de Vega's El palacio confuso, together with a study of the Menaechmi in Spanish literature*, New York, 1939.

**Merlín.**—La figura y el destino del mago Merlín no tienen su origen en la tradición

celta, sino que se trata de una creación puramente literaria del clérigo anglosajón Geoffrey of Montmouth, que utilizó hábilmente un núcleo narrativo anecdótico por él conocido y las esperanzas nacionalistas bretonas, uniéndolos y desarrollándolos.

Ambrosio, un general romano de los bretones que se distingue en sus campañas contra los conquistadores anglosajones, citado ya por Gildas y Beda, es mencionado con más detalles en la *Historia Britonum* atribuida a Nennius (h. 796), que cuenta lo siguiente: el tirano bretón, Vortiger, en su lucha contra los pictos y los escotos había reclamado la ayuda de los sajones, que acabaron estableciéndose en sus tierras. Vortiger mandó construir una torre para la defensa, pero ésta siempre se derrumbaba. Sus magos declararon que la única salvación se hallaba en la sangre de un muchacho sin padre. Se encontró a este muchacho que declaró que debajo de la torre se hallaban dos dragones. Se practicaron unas excavaciones y aparecieron los dragones, que inmediatamente empezaron a luchar entre ellos. El muchacho anunció que la lucha de los dragones simbolizaba la lucha de los bretones contra los anglosajones y que los bretones saldrían vencedores. Ambrosio, el muchacho de origen enigmático (se menciona también, sin embargo, el primitivo origen romano del personaje), fue considerado en la *Historia Britonum* como enviado de Dios que devuelve a la nación la fe en su propio futuro.

Esta figura de héroe nacional, fiador, primero, de las esperanzas bretonas y, más tarde, de las inglesas, fue descrita y desarrollada por Geoffrey of Monmouth en su *Historia regum Britanniae* (1132/1135). Se suprimió el recuerdo del origen romano. En la obra de Geoffrey, Ambrosio se llama Merlín, en gaélico Myrddin (la formulación «Merlin, qui et Ambrosius dicebatur» recuerda aún claramente la tradición), y es hijo de una princesa bretona y de un incubo. El momento decisivo en el que Merlín predice el triunfo final de Britania ha sido ampliado a una extensa predicción de la historia inglesa hasta el momento de la redacción de la *Historia* e incluso más allá de éste. Geoffrey dice que mientras escribía la *Historia* había «publicado» una serie de profecías de Merlín y más tarde las había recogido en su obra histórica. Es decir que probablemente reunió una serie de profecías de Merlín conectando con la predicción de los dragones de Nennius, serie que en parte

existía quizá ya en la tradición oral y estaba relacionada con la figura de un jefe de tribu o bardo llamado Myrddin, y en parte era creación del propio Geoffrey. Desde el punto de vista de Geoffrey las profecías son «vaticinationes post eventum». En los capítulos siguientes de la historia británica, Geoffrey pudo desarrollar la acción a partir de las predicciones convirtiendo a Merlín en consejero y acompañante de los reyes británicos: Merlín aconseja a Aurelio, el vencedor de Vortiger, la construcción del Stonehenge, por tanto su figura fue relacionada con un importante monumento de la prehistoria inglesa; presta su ayuda a una aventura amorosa, imitación del argumento de \*Anfitrión, del rey que le sucede, Uter «cabeza de dragón», con la duquesa Ygerne, cuyo fruto es \*Arturo. Merlín se halla por tanto como rector de los destinos británicos también tras la figura legendaria más importante de la «Matière de Bretagne».

Según esto, son originales de Geoffrey of Monmouth dos ideas caracterizadas por el nombre de Merlín: la del profeta Merlín y la auténticamente argumental del mago Merlín, el motor en la historia temprana de Inglaterra y en el ciclo legendario del rey Arturo. Las dos ramas circularon desde el siglo XIII hasta el XIX paralelamente y en la mayoría de los casos independientemente una de la otra. Las profecías difundidas aisladamente y en relación con la *Historia* de Geoffrey gozaron de gran prestigio y difundieron el nombre de Merlín, su autor ficticio, por círculos extensos. Fueron ampliadas, traducidas y comentadas, y tuvieron una validez similar a las predicciones sibilinas, sobre todo en Italia en la época de las luchas gibelinas (*Verba Merlini*, 1251/1254). Mientras su efecto se mantuvo en Inglaterra hasta nuestros días, en cambio en el continente fueron citadas rara vez a partir del Concilio de Trento, que las puso en el índice.

El verdadero argumento merlínico, es decir, la vida novelada del autor de las profecías desarrollada partiendo de éstas, no fue continuado después de Geoffrey dentro del ámbito de la formación de mitos histórico-políticos, sino en el de la novela cortesana. En el ámbito de la literatura el sabio y mago eliminó al profeta. Si bien es cierto que la *Vita Merlini* escrita sólo doce años después de la *Historia*, posiblemente por el mismo Geoffrey, que continuó la exposición de la historia de Inglaterra a partir de la *Historia*, tiene las mismas intenciones que

ésta con su ampliación de las profecías con predicciones de carácter también cosmogónico y científico, en cambio muestra ya también la intención de dar interés al Merlín hombre, presentándole como sabio y taurmaturgo y dándole también rasgos anecdóticos y humorísticos. Lo más importante para la continuación de la influencia del argumento es la transformación de Merlín en una especie de anacoreta: se aparta de los hombres, incluso de su propia esposa, retirándose a la soledad del bosque. Algunos poemas menores cimbrios y bretones del siglo XIII reflejan rasgos aislados de esta *Vita*.

La adaptación métrica francesa hecha por Wace (h. 1155) de la *Historia* suprimió ya las profecías, desarrollando los rasgos novelescos. En ella se basa Robert de Boron (princ. s. XIII), que unió firmemente a Merlín con la leyenda arturiana convirtiéndolo en educador de Arturo, y que además lo incorporó a su ciclo sobre la historia del Grial. El misterioso nacimiento de Merlín se atribuye aquí a los planes del demonio para destruir el mundo cristiano del Grial, engendrando él mismo un hijo, que en calidad de Anticristo debía fortalecer el poder del Demonio en el mundo. El plan fracasa, convirtiéndose Merlín, por el contrario, como iniciador de la Tabla Redonda, en campeón de la recuperación del Grial, papel que en los continuadores de Robert es atribuido al caballero del rey Arturo, \*Perceval. En las adaptaciones en prosa y en las continuaciones de la obra de Robert de Boron, Merlín aparece como el acompañante, consejero y ayudante inseparable de Arturo, hasta que tras la muerte de éste se retira a la soledad. Tal final, que queda entreabierto, de esta vida misteriosa fue rellenado finalmente por el llamado *Enserrement Merlin*: Merlín encuentra en el bosque de Brocéliande a un hada, Niniane (o Viviana), que seduce de tal forma al anciano, que éste le revela sus artes mágicas, a pesar de saber que aquélla utilizará las artes para su perdición. Mientras duerme bajo un espino albo, lo sumerge en un sueño eterno, que le proporciona la ilusión de estar unido eternamente con la amada. La Tabla Redonda espera inútilmente hasta que Galván al galopar casualmente por aquel lugar oye la voz de Merlín, enterándose de su historia. Es el último con quien Merlín ha hablado.

La fábula trenzada alrededor de Merlín era excesivamente artificial y la totalidad del argumento un conglomerado demasiado inor-

gánico, para ser duraderas; ya la escasa difusión del argumento en Alemania (se conserva solamente la versión de *Merlin* de Ulrich Fietrer de 1473/1478, que se basa claramente en Robert de Boron; Fietrer se refiere a una obra de Albrecht von Scharfenberg) es prueba del poco interés despertado por este personaje, que en el fondo hace siempre el papel secundario de consejero. El desarrollo del argumento se agotó con el *Lancelot* en prosa francés; después la fábula se contrajo a la figura estereotipada de un sabio mago, que podía ser utilizada como «*deus ex machina*», para dar empuje a la acción. Todavía Rabelais pudo dar a Merlín en su *Gargantua* (1534) una función de protector de su protagonista parecida a la que había tenido en la epopeya cortesana al lado de Arturo, y también Cervantes dio al mago un papel importante en la segunda parte de *\*Don Quijote* (1614). Pero donde el argumento de Merlín encontró mayor difusión fue en Italia. Aparte de la *Storia di Merlino* conservada en fragmentos (1324) de Paolino Pieri, son prueba del interés despertado por el personaje, basado probablemente en la utilización política de las profecías, los cinco libros de la *Vita di Merlino con le sue profetie* (publ. en 1480).

La visión romantizante de la antigüedad céltica, que creía ver en Merlín las huellas de un antiguo mito, acercando su figura a la de Osián, fue la causa de su revitalización. Pero la asequibilidad dada al argumento por Wieland (1777), Dorothea Schlegel (1804), Walter Scott (1802-1803) y Friedrich von der Hagen (1823) no logró la renovación de la fábula, ligada a los principios de la historia de Inglaterra. Merlín fue en todo caso utilizado como figura secundaria decorativa en las readaptaciones de los argumentos arturianos, gialescos o percevalinos (Tennyson, Vollmoeller, Schaeffer, Cocteau) y también de otros argumentos legendarios (Arnim, *Die Pápstin Jutta*; Tieck, *Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen*). Sólo dos motivos del argumento merliniano fueron lo suficientemente expresivos para conquistar un puesto duradero: el motivo determinado líricamente, y utilizable en todo caso por la novela, del anciano y sabio Merlín en la tumba bajo el espino albo y el dramático del hijo del Diablo, que tiene encomendada una misión infernal.

El motivo de la tumba de Merlín lo hallamos ya en el *Orlando furioso* de Ariosto (1504-1514), y después en el poema de Wieland *Merlins weissagende Stimme aus sei-*

ner *Gruft* (1810), así como en el primer *Kophtisches Lied* de Goethe. Se convirtió, en la lírica del siglo XIX, en una fórmula utilizada muy frecuentemente, a veces sólo mencionada para describir el estado anímico del hechizo erótico, la acusación del mundo, el sabio apartamiento de los hombres y la unión mística con la naturaleza: así en el tercer «Katherinengedicht» de Heine (1835), en los *Waldlieder* de Lenau (1843), en el *Merlin der Wilde* de Uhland, en v. Schönaich-Carolath (1907), Paul Gurk (1924), Apollinaire (*L'Enchanteur pourrissant*, 1909; *Merlin et la vieille femme*, 1912; *La maison de Cristal*), hasta su utilización totalmente simbólica en la *Brocéliande* de Louis Aragon (1942). El episodio de Viviana a partir del idilio de Tennyson (*Vivien*, 1859) se halla también en adaptaciones dramáticas (R. v. Kralik, 1913; D. Tumiat, *Merlino e Viviana*, 1927) y narrativas del argumento (S. v. d. Trenck, 1926); al lado de los italianos Astarritta, Gazzaniga entre otros, también Karl Goldmark ha utilizado el episodio de Viviana para una ópera (1886). Paul Heyse lo utilizó en su novela (1892) sólo como parábola para un argumento moderno paralelo.

El episodio de Viviana obtuvo su puesto fijo también en las obras merlínicas que, partiendo del tema del hijo del Diablo, dieron nueva interpretación al argumento y lo transformaron. Al principio de esta serie de obras, en su mayoría recargadas de simbolismo, se halla el «mito» de Immermann, *Merlin* (drama, 1832), que de manera significativa pretende ver en el Merlín que intenta resolver el dilema entre el cielo y el mundo satánico-sensual a un representante del espíritu moderno. Para E. Quinet (*Merlin l'Enchanteur*, epopeya en prosa, 1860), Merlín es la encarnación del espíritu humano, sobre todo del francés; para R. v. Gottschall (1888), el principio antídívino; para W. Müller (1871), una especie de dios de la naturaleza. La línea de desarrollo del argumento merlínico alcanzó un punto culminante en la época del Neorromanticismo debido a su predilección por lo místico-cósmico. En F. Lienhard (*Merlin der Königsbarde*, nov. c., 1900; *König Arthur*, drama, 1900), Merlín recibió un cierto tinte heroico-popular; en F. W. v. Ostéren (poema épico, 1900), rasgos del superhombre nietzscheano. E. Stucken montó su tetralogía dramática (1923-1924) sobre el motivo de la redención de Satanás, que fracasa a pesar de la ayuda de Merlín. G. Renner escribió una tragedia (1912) sobre el destino del hombre contem-

plativo, que no sabe adaptarse al torbellino del mundo y acaba perdiéndose en el pecado. Por motivos de simbolismo empleó G. Hauptmann el nombre de Merlín en su obra póstuma *Der neue Christophorus*, novela místico-religiosa de carácter educativo, que en un principio iba a titularse *Merlin*, y cuyo capítulo primero fue publicado en 1932 bajo el título de «Merlins Geburt». En esta obra, Merlín es el símbolo del hombre moderno, de origen humano y al mismo tiempo diabólico, y al que San Cristóbal salva de las aguas de nuestro tiempo.

Los contornos poco claros del argumento exigen, desde que perdió su primitivo carácter político-nacional, nuevas interpretaciones y nuevos puntos de cristalización espiritual. El argumento merlínico se convirtió, sobre todo en manos de autores de segundo orden, en tentador recipiente de ideologías recargadas de problemas y llenas de nebulosas sobre el mundo y los hombres. A pesar de los numerosos intentos de renovación apenas quedó en la conciencia general de la totalidad del argumento algo más que la idea nebulosa y el giro del «mago Merlín».

E. A. Schiprowski, *Merlin in der deutschen Dichtung*, tesis, Bratislava, 1933; H. Wallner, *Moderne deutsche Merlindichtungen*, tesis, Viena, 1936; P. Zumthor, *Merlin le Prophète, un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, tesis, Ginebra, 1943.

**Mérope.**—La historia de Mérope ha sido narrada por Pausanias, Heliodoro y más detalladamente por Higino: Polifonte asesina al rey de Mesenia, Cresfonte, así como a dos de sus hijos, obligando a su viuda, Mérope, a casarse con él. Esta consigue sin embargo salvar al tercer hijo, llamado también Cresfonte. Cuando es mayor éste, vuelve como vengador a Mesenia haciéndose pasar, con el nombre de Telefonte, por asesino del tercer príncipe, Cresfonte el Joven. Tras algunos enredos, es reconocido por su madre, mata a Polifonte y se hace cargo del gobierno.

De la tragedia, conservada en fragmentos, *Cresfonte* de Eurípides, ha sido especialmente la escena citada por Plutarco, en la que la intervención del criado evita que la madre mate a su hijo considerándolo el asesino de éste, la que ha animado a los autores posteriores a su adaptación. La renovación del argumento se produjo en Italia bajo el signo del drama renacentista clasicista con coros. En el *Telefonte* de A. Cavour (1582) se halla en primer plano la reconquista del trono por su heredero legí-

timo, Cresfonte, mientras que el tema del amor materno no surgió hasta el *Cresfonte* de G. Liviera (1583). P. Torelli (*La Merope*, 1589) se ciñó estrechamente a Higino, lo mismo que sus antecesores, pero dando al argumento un momento dramático nuevo, al hacer que el matrimonio entre Mérope y Polifonte no se haya consumado, sino que el tirano la corteje inútilmente, y que el hijo se interponga entre ambos; también el requisito con el que el hijo se identifica como asesino del heredero del trono, en este caso un anillo, fue introducido por Torelli.

El drama barroco francés infiltró en el argumento un motivo amoroso totalmente extraño a éste. En G. Gilbert (*Philoctée et Téléphonte*, 1642) no sólo la madre espera al lejano vengador, sino también la esposa, ambas se arrojan en el último acto sobre el supuesto asesino, que también acaba asesinando al tirano, y que ahora es reconocido primero por la esposa y después por la madre. J. de la Chapelle (*Téléphonte*, 1682) convirtió a la esposa en amante, que al mismo tiempo es la hija del usurpador, con lo cual el protagonista se ve mezclado en el conflicto típico de la tragedia francesa entre el amor y el deber de venganza; tampoco aquí el usurpador es el esposo, sino el pretendiente de Mérope. J. de Chancel de la Grange (*Amasis*, 1701) trasladó la fábula a Egipto: Amasis, el vengador, se hace pasar por hijo del usurpador, siendo salvado del intento de asesinato de la madre no sólo por su amante, sino también por el propio tirano. Se ha perdido un *Téléphonte* escrito según un proyecto de Richelieu por Colletet, Bois-Robert, Desmarests y Chapelain (1641). Puede atribuirse en cierto modo a la tradición francesa el melodrama *Merope* de A. Zeno (1712), al que pusieron música primero F. Gasparini y después varios compositores más hasta mediados del siglo XVIII. La rivalidad insinuada por Gilbert entre la madre y la esposa fue agudizada por Zeno, al hacer que el tirano provoque a la amante del heredero del trono, al que conserva como rehén, contra Mérope, pretendida inútilmente por él. La escena final de venganza hasta ahora «encubierta» fue representada por primera vez en pleno escenario.

La ruptura con la tradición francesa la provocó la *Merope* del italiano F. S. Maffei (1714), que acentúa el tema del amor materno. Inventó el motivo, muy fructífero desde el punto de vista dramático, de que el joven Cresfonte crece sin conocimiento de su origen, llegando a Mesenia sin nin-

guna intención de venganza, pero en el camino se ve obligado a cometer un crimen en defensa propia, haciéndose sospechoso de ser el asesino del heredero por el anillo que se halla en su poder. Por ello Polifonte le recibe con benevolencia e impide su asesinato por la madre; tras la escena de reconocimiento Mérope simula acceder al matrimonio con Polifonte, y al pie del altar el hijo ejecuta su venganza. La *Méropé* de Voltaire (1743), proyectada primero como traducción de Maffei, pero desarrollada posteriormente como adaptación dio mayor realce a los motivos y a los efectos. Hasta la escena de reconocimiento Mérope no tiene conocimiento de que Polifonte es el asesino de su esposo y de sus hijos; pero éste utiliza el último hijo que se halla en su poder como medio para obligarla al matrimonio, del que es salvada por el acto de violencia del hijo.

La estructura argumental de Maffei/Voltaire influyó de momento en el desarrollo del argumento. El libreto de Federico el Grande, basado en el texto de Voltaire (1756, música de K. H. Graun), llevó a escena la catástrofe final. P. Clément (*Méropé*, 1749) volvió a incluir la historia amorosa del hijo. Alfieri (1798) aportó sólo pequeñas modificaciones del proceso de la acción haciendo resaltar más a la reina altiva que a la madre amante llena de dolor. El portugués J. B. d'Almeida Garrett (1856) se ciñó estrechamente a Maffei/Voltaire. En cambio, en Alemania, la dura crítica de Lessing en la *Hamburgische Dramaturgie* intentó un apartamiento de Maffei/Voltaire, que se refleja en F. W. Gotter (1773) sólo en la modificación del acto final criticado; P. Weidmann (1772) retorna a Higino y en parte a Torelli: el hijo vuelve a ser desde un principio el vengador del padre y el que libera a la madre de su odiado yugo matrimonial. Entre las adaptaciones del siglo XIX sólo puede citarse el drama arcaizante, pero también humanizante del inglés M. Arnold (1858): Mérope no desea la venganza, sino que intenta apartar a su hijo de la comisión del crimen. Entre los dramas alemanes (H. Hersch, 1858; P. V. F. Wichmann, 1860) citaremos sólo el de M. Remy (1860) que es el único que considera necesaria también la muerte de Mérope, que es apuñalada por Polifonte agonizante.

R. Schlösser, *Zur Geschichte und Kritik von F. W. Gotters Merope*, tesis, Leipzig, 1890; G. Hartmann, *Merope im italienischen und französischen Drama*, 1892; R. Payer von Thurn, «Paul Weid-



manns Merope» (*Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, 3), 1903.

**Miles gloriosus.**—El soldado jactancioso, una figura literaria intemporal y supranacional, recibió su consagración más famosa en el *Miles gloriosus* de Plauto (h. 254-184 a. de C.). La fábula de la comedia está tomada del *Alazon*, de un autor griego desconocido, y nos muestra al fanfarrón Pirgopolinices, que rapta a la amante del joven ateniense Pleusicles, en ausencia de éste, llevándola a Éfeso. Palestrión el fiel esclavo de Pleusicles, que por azar ha caído también en manos de Pirgopolinices, ha hecho venir a su señor y practicado un agujero en la pared de la casa contigua en la que éste vive, de forma que los amantes puedan reunirse sin ser molestados. A un criado curioso del Gloriosus se le hace ver que la joven dama que ha visto en la casa vecina no es Filocomasia, sino la hermana gemela de ésta, y para mover al soldado a entregar su botín, Palestrión monta una intriga con sus ayudantes, en la que se dice que la esposa del vecino se ha enamorado del irresistible Pirgopolinices; rápidamente Gloriosus se desprende de su actual amante junto con el esclavo Palestrión, pero es descubierto por el celoso supuesto esposo de la vecina, siendo apaleado por los criados de éste y pudiendo librarse sólo con grandes esfuerzos de ser castrado, hasta que finalmente se entera hasta qué punto ha sido engañado.

El argumento pláutico tuvo un desarrollo relativamente reducido, probablemente porque la intriga no se basa en el fanfarrón, sino en su vanidad como amante. El parecido personaje del *Eunuco* de Terencio, Trasón, si bien reforzó el tipo literario como tal con su autosuficiencia y su cobardía, en cambio hizo que la fábula resultase aún más insignificante. Hacia mediados del siglo XVI se publicaron traducciones españolas y francesas; la primera refundición algo más libre fue la de L. Dolce (*Il Capitano*, 1560) que trasladó la acción al Ragusa de su época. Del mismo modo el francés J.-A. de Baïf (*Le Brave*, 1567) se limitó a trasladar el escenario a Orleáns ampliando la escasa acción. En cambio la primera comedia inglesa conocida, el *Ralph Roister Doister* de N. Udall (h. 1553) cambió la fábula con gran libertad, presentando al protagonista cortejando inútilmente a una viuda, prometida de un comerciante ausente, que rechaza al fanfarrón y le propina una sobe-

rana paliza con ayuda de sus criadas. El duque Heinrich Julius de Brunswick (*Vincenzius Ladislaus*, 1594) convirtió al simple fanfarrón en un embustero lleno de fantasía del tipo del barón Münchhausen, mientras que A. Mareschal (*Le Capitain Fanfaron*, 1640) se ciñó estrechamente a la acción de Plauto, pero suavizando todo lo escandaloso y convirtiendo al fanfarrón, con buen instinto, en un gascón. A. Gryphius (*Horribilicribrifax*, 1663) intentó dar vida al motivo, poniendo en escena dos personajes del mismo tipo y haciendo que la «catástrofe» se produjese partiendo de su defecto principal, la cobarde fanfarronería; la amante abandonada lanza a Horribilicribrifax sobre su infiel amante Daradiridatumtarides, existiendo la amenaza de un duelo. Muy próxima a Gryphius se halla la comedia de L. Holberg *Jacob von Tiboë eller den stortalende Soldat* (1722/1724), que acaba también con un duelo de los rivales, el soldado y el sabio; la acción ha sido transformada en gran parte en una historia de cortejo. Desde Holberg es designado el fanfarrón por el apelativo de «Bramarbas» (fanfarrón). También *L'Illusion comique* de P. Corneille (1636) muestra al fanfarrón en un trato amoroso fracasado, al que renuncia por miedo a su rival. Finalmente, M. R. Lenz ha intentado en su *Der grossprahlische Offizier* (1772, refundida con el título *Die Entführungen*) renovar la comedia pláutica, modernizándola ampliamente siguiendo el consejo de Goethe: el raptor es un oficial prusiano, que lleva a una joven desde Hamburgo a Estocolmo.

Mientras que la fábula del Miles gloriosus demostró no ser demasiado fructífera, en cambio el personaje tuvo una enormidad de seguidores en todas las literaturas, aunque aquí pudo muy bien ser encarnado un tipo humano independientemente del modelo pláutico. En cualquier caso la fusión del soldado fanfarrón con la del amante jactancioso ha mantenido su influencia, y la escena del soldado jactándose ante el parásito o ante su criado ha sido imitada con frecuencia. Un descendiente del Miles es el Capitano de la Commedia dell'arte, que penetró también en la comedia culta italiana y en el teatro de España y Francia. F. Andreini escribió un compendio para la representación de este tipo en 105 escenas diferentes (*Le bravure del Capitano Spavento*, 1607). Del siglo XVI hasta el XVIII, desde Orazio Vecchi (*Anfiparnasso*, 1597) hasta Goldoni (*L'Amante militare*, 1752), desde

Odet de Tournebu (*Les Contens*, hacia 1580) pasando por P. Scarron (*Jodelet duelliste*, 1647) y S. C. Bergerac (*Le pédant joué*, 1654/1658) hasta Molière (*Les Fourberies de Scapin*, 1671), en J. Lyly (*Endimion*, 1591), Ben Jonson (*Every Man in his Humour*, 1598), Shakespeare (\*Falstaff), G. Chapman (*May-Day*, 1611), los holandeses G. A. Bredero (*Spaanschen Brabander*, 1618) y P. Langendijk (*De Zwetser*, 1712) y el danés L. Holberg (*Ulysses von Ithacia*, 1723, y *Diderich Menschen-Skraek*, 1722/1724), el Capitano, Brambarbas o Braggart aparecen en muchas modalidades, que siempre, consciente o inconscientemente demuestran su relación con el gran personaje de Plauto.

R. v. Reinhardtstoettner, *Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, 1886; H. Graf, *Der Miles gloriosus im englischen Drama bis zur Zeit des Bürgerkrieges*, tesis, Rostock, 1892; O. Fest, *Der Miles gloriosus in der französischen Komödie vom Beginn der Renaissance bis zu Molière*, 1807; J. P. W. Crawford, «The Braggart Soldier and the Ruffian in the Spanish Drama of the Sixteenth Century» (*Romanic Review*, 2), 1911; K. Urstaedt, *Der Kraftmeier im deutschen Drama von Gryphius bis zum Sturm und Drang*, tesis, Giessen, 1926; D. C. Boughner, «The Braggart in Italian Renaissance Comedy» (*Publications of the Modern Language Association*, 58), 1943; el mismo, *The Braggart in Renaissance Comedy. A Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*, Minneapolis, 1954.

**Mina de Falún, La.** — Las noticias más antiguas sobre el maravilloso suceso de la mina de Falún se hallan en 1720 en Copenhague en el *Nye Tidender om Laerde Sager* como correspondencia de Suecia y en 1722 como informe científico de Adam Leyel en las *Acta litterariae Sveciae Uppsaliae publicata*. Según éstas, en 1670, el joven minero Mats Israelson fue víctima de un accidente en las minas de cobre de Falún; en 1719 se halló su cadáver en un túnel abierto de nuevo, impregnado de vitriolo de cobre y tan inalterado que según Leyel, fue reconocido por varias personas, pero, según la revista de Copenhague, sólo por su antigua novia, ya muy anciana; la Facultad de Medicina tuvo que comprar el cadáver a la novia para dedicarlo a estudios científicos. El punto de partida para el desarrollo literario lo dio la narración efectista del hecho ofrecida por G. H. Schubert en *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808). Schubert concentró el argumento en la escena en la que la anciana novia, que se acerca ayudada por muletas, es la única que reconoce al minero, resaltando el contraste entre el novio que se conserva joven, pero

frío, y la novia, anciana, pero transida todavía de ardiente amor; los protagonistas son anónimos. La publicación de esta historia en la revista *Jason*, 1809, invitaba al mismo tiempo a la adaptación literaria del argumento.

La tradición lírica, bastante abundante, pero de escasa importancia artística que se adhirió a esta invitación hizo centro de la acción el instante del reconocimiento, los sentimientos de la anciana y la fidelidad demostrada por ésta. Los poemas empiezan, generalmente, con el hallazgo del cadáver (F. Kind, *Liebestreue*, 1810; A. F. E. Langbein, *Der Bergknappe*, 1817; F. Rückert, *Die goldene Hochzeit*; P. Graf v. Haugwitz, 1829; G. Pfitzer, *Der verschüttete Bergknappe*, 1835; G. Pierantoni-Mancini, *La Miniera di Faluna*, 1879) y terminan, generalmente, con la muerte de la anciana junto al cadáver. Son más raros los autores que narran la historia previa, la despedida de los novios, la entrada en la montaña, la inútil espera de la novia (L. Kossarski, *Die Eisengruben bei Falun*, 1839; K. B. Trinius, *Die Bergmannsleiche*, 1848; J. N. Vogl, *Die Braut des Bergmanns*, 1857). A este segundo grupo pertenece también, por lo que se refiere a la división del argumento, la narración en prosa de artística sencillez *Unverhofftes Wiedersehen* de J. P. Hebel (1810), que traslada los acontecimientos a su propia época. Apoyándose fundamentalmente en Hebel escribió el joven F. Hebbel un relato en prosa titulado *Treue Liebe* (1828).

Un enfoque totalmente diferente, una separación de la escena de reencuentro y del motivo de la fidelidad, la introducción del minero como protagonista de la acción y la de elementos demoníacos, nos ofrece el poema de A. v. Arnim «Des ersten Bergmanns ewige Jugend» (de 1910, en *Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores*). Aquí aparece por vez primera la figura de la reina de la montaña que atrae al joven al interior de la montaña prometiéndole cada vez nuevos tesoros, que éste acepta, impulsado por la ambición de los padres. Cuando se promete a una joven de este mundo, la reina le lleva a la muerte, pero arrepentida, le preserva de la putrefacción. El elemento de la tentación demoníaca aparece también marginalmente en los poemas de H. Cosmar (*Der Bergmann*, 1834) y se convierte en el tema principal de la clásica novela corta de E. T. A. Hoffmann *Die Bergwerke zu Falun* (en *Die Serapionsbrüder*, 1819/1821), influenciada por motivos mágicos

similares a los del *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis y del *Runenberg* de Tieck. El marinero repatriado Elis Fröbom es un «chiflado», está triste y solitario por la muerte de su madre. El viejo y misterioso minero Torbern le anima a cambiar de oficio. Creyéndose traicionado por la amada Ulla cede ante las voces tentadoras del interior de la montaña y desde entonces quedó en poder de la reina; cuando, en la mañana del día de la boda, intenta coger en la montaña una piedra preciosa para su novia, queda enterrado por un movimiento de tierras. El elemento de la conservación del cadáver y del hallazgo es sólo un eco para Hoffmann. A través de esta interpretación mítico-mágica del suceso, el argumento se acercó al círculo de los que utilizan el elemento de la bajada al averno, el viaje a los infiernos y los pactos demoníacos o satánicos.

El sueco P. Hallström (*Mörker*, novela corta, 1898) centró el argumento en torno al tema del destino de la esposa, que durante treinta años se ha aferrado a la creencia religiosa de que nos volveremos a ver en la otra vida, la que se le viene abajo en cuanto, descubierta la galería que se había derrumbado, contempla la auténtica realidad de su marido convertido en piedra, cosa que parece ser incompatible con la piadosa creencia en la otra vida. Mientras que un poema épico de G. v. d. Halde (*Der Bergmann von Falun*, 1902) prescinde de los rasgos demoníacos y nos muestra el destino de mujer de la novia que envejece y que en el lecho de muerte puede mostrar, al propio hijo, al padre conservado con toda la frescura de la juventud, y una ópera de F. v. Holstein (*Der Haideschacht oder die Bergwerke von Falun*, 1868) introduce en el argumento la intriga de un rival celoso y hace transcurrir la acción en tiempos de la generación siguiente, ya R. Wagner en un proyecto de ópera (1841/1842) siguió a Hoffmann, pero situando a la novia Ulla entre dos rivales. H. v. Hofmannsthal (*Das Bergwerk zu Falun*, «Ein Vorspiel», 1906; trag. en cinco actos, ed. póst., 1933) siguió en conjunto el curso que dio a la acción Hoffmann, pero hizo que la vinculación del destino de Elis Fröbom con el Torbern y la reina de la montaña pasara a ser, en vez de un motivo mágico de carácter romántico, una alianza inteligente de Elis, sometido ya por herencia a relaciones con el mundo subterráneo. Éste le parece a Elis más duradero que el mundo huido de los sentidos y es considerado por Hofmannsthal

como símbolo del principio artístico espiritual. Sólo transitoriamente el amor, lleno de comprensión y servicio, de la prometida Ana consigue incorporar a Elis al mundo de los hombres. R. Wagner-Regeny se basó en la obra de Hofmannsthal para su ópera del mismo nombre (1961). Resonancias de este argumento se encuentran también en la novela corta de R. Musil titulada *Grigia* (1923), que tiene influencias de E. T. A. Hoffmann; en ella es concebida como un regreso hacia sí mismo la muerte de un hombre en la montaña.

G. Friedmann, *Die Bearbeitungen der Geschichte des Bergmanns von Falun*, tesis, Berlin, 1887; K. Reuschel, *Über Bearbeitungen der Geschichte des Bergmanns von Falun*, 903; C. Faber du Faur, «Der Abstieg in den Berg» (*Monatshefte f. dt. Unterricht*, 43), 1951.

**Moctezuma.** Ver Méjico, Conquista de.

**Mohamed II.** Ver Irene, La bella.

**Moisés.**— Moisés era para los israelitas no sólo el que los liberó del yugo de Egipto, conduciéndolos a través del Mar Rojo y durante cuarenta años a través de la península del Sinaí; no era solamente el hombre elegido por Dios para salvarlos milagrosamente de las aguas del Nilo y al que Dios había hablado desde la zarza ardiente, en el Sinaí y en el monte Nebo; ni era sólo el fundador del culto a Yahvé y de la Ley; era además el autor de cuatro libros del *Pentateuco*, que habían sido concebidos como una especie de autobiografía. En los restantes libros del *Antiguo Testamento* se hace ya uso de la figura de Moisés con un valor tipológico: Moisés era el mediador entre Dios y el hombre, él transcribía al papel lo que Dios había hecho por su pueblo y lo que haría en el futuro. Lo que quedó escrito en la *Biblia* fue ampliado por un gran número de leyendas que se hallan descritas en textos apócrifos. Así, los *Midrashim* hablan de la ascensión de Moisés a los cielos y de su descenso a los infiernos; la *Carta de Judas* cuenta la disputa entre San Miguel y el Diablo por el cadáver de Moisés, y una *Adscensio Mosis* habla de su ascensión. También en el *Nuevo Testamento* se reflejan las leyendas sobre Moisés. Según los *Hechos de los Apóstoles*, fue discípulo de los sacerdotes egipcios; y la *Carta a los Hebreos* dice que su sabiduría le había sido comunicada por Dios en el Sinaí. El *Nuevo Testamento* hace referencias repetidas veces a las promesas hechas

a Moisés que cobraron realidad con el Mesías. Se establece un paralelismo entre la estancia de Moisés en el desierto y las tentaciones de Cristo en el desierto, entre el maná enviado por Dios a los hijos de Israel en el desierto y el milagro de dar de comer a los cinco mil, entre el paso del Mar Rojo y el paso de Cristo sobre las aguas, entre el encuentro de Moisés con Dios y la Transfiguración de Cristo en la montaña.

En la compilación del material que trata de Moisés fue decisivo el afán de los escritores helenísticos judíos por presentar el judaísmo a los gentiles con un barniz helenístico. Así Filón de Alejandría (s. I d. de C.) en su *Vida de Moisés* lo que hizo fue dar una versión novelística de los sucesos relatados en el *Pentateuco*, sobre todo, de la historia de la juventud de Moisés en la corte del Faraón, cuya hija lo había adoptado. Los maestros de Moisés no son solamente egipcios, sino también griegos, y aprende más de lo que sus maestros pueden enseñarle. Y el hombre que en la Biblia aparece tan irascible queda convertido en una persona comprensiva y razonable. De pastor de ganado asciende a conductor del pueblo, reuniendo en su persona las cualidades del rey con las del filósofo y el profeta. Flavio Josefo (37-100 d. de C.) en sus *Antigüedades Judaicas* tiene también una biografía de Moisés en la que trata de su juventud y de los signos prodigiosos que delataban el carácter de su misión —tal, por ejemplo, cuando hace caer de la cabeza del faraón su corona—, así como de su ascenso a general del ejército egipcio. En su *Escrito contra Apión* prueba Josefo que los derechos humanos iniciaron su desarrollo en el pueblo judío, aduciendo que la Ley de Moisés es más antigua que las leyes de los griegos y que Moisés, a diferencia de los filósofos griegos, lo que fundó fue una teocracia. Los autores cristianos primitivos tomaron estas ideas y las desarrollaron a su vez. San Agustín afirmaba que Platón había leído los escritos de Moisés; Eusebio de Cesarea en su *Praeparatio evangelica* le considera el iniciador de la filosofía, legislador en nombre de Dios e historiógrafo de los acontecimientos sagrados de los primeros tiempos de la historia; lo cofunde con la figura del poeta Museo, discípulo legendario de Orfeo. Gregorio de Niza (nac. el 330) en su *Vida de Moisés* se halla bajo el influjo de la tradición griega, y en la segunda parte que sigue a ésta da una interpretación alegórica de las acciones de Moisés.

Mientras que en la Antigüedad se escribió un drama sobre Moisés, mencionado por Eusebio y conservado en fragmentos en la obra de Clemente de Alejandría, en la cual Dios mismo es el personaje que dialoga con Moisés, en la Edad Media, sin embargo, se nombra mucho a Moisés pero no se le ha dedicado ninguna composición literaria. Está ausente tanto de la épica como del drama bíblicos. Parece que esta ausencia de atractivo del personaje se debió entonces a su carácter contradictorio y complicado, carente de rasgos heroicos que eran lo principal para la época. Hasta el Renacimiento no se encuentra comprensión para la oscura grandeza de este personaje. Du Bartas, en su poema épico escrito en versos alejandrinos *La Semaine* (1579-1593) compuso un pequeño poema sobre Moisés que trata de toda la vida de éste. La orden de exterminio dada por el faraón contra los recién nacidos de los israelitas se convierte en el primer paso del destino de Moisés: es, al estilo de los príncipes renacentistas, un Moisés que con una educación egipcia hubiera sido el sucesor adecuado del faraón, pero que, tras la experiencia tenida ante la zarza, se transforma en un virtuoso luchador de la causa de Dios, y que como legislador es un precursor de Cristo. Un segundo poema, ya de corte barroco, fue escrito por M. Drayton (*Moses, his birth and miracles*, 1630). En sus tres partes trata del nacimiento y juventud, de las plagas, y del paso por el desierto; la primera parte está mejor lograda y se basa sobre todo en Josefo: encargado por el faraón de una campaña contra Etiopía, se casa allí con una princesa etíope. Su estancia en Madián como pastor de los rebaños de su suegro se describe de acuerdo con el estilo bucólico. El primer drama moderno sobre Moisés fue escrito por J. van den Vondel (*Pascha*, 1612), basándose en la obra de Du Bartas. También aquí tiene carácter bucólico la escena inicial en la que Dios se aparece en la zarza al pastor Moisés. Frente al pastor de hombres, que es elegido y coronado por Dios, está el faraón como tirano típico del barroco. Igual que Du Bartas, subrayó Van den Vondel la función prefigurativa de Moisés. Este vuelve a ser tema en un poema de Vondel titulado *De Helden Godes des Ouwden Verbonds* (1620), que es un esbozo de biografía; mientras que en el libro quinto de su *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst* (1662) pone el acento en la grandeza de Moisés como profeta y legislador. Un drama académico de Caspar Bru-

lovius escrito en latín (*Moses*, 1621) representa, con gran aparato y número de personajes, la victoria sobre la tiranía del faraón. Con la obra de A. G. de Saint-Amant de estilo idílico-heroico titulada *Moïse sauvé* (1653) fue la primera vez que una composición poética se ocupaba expresamente del conmovedor tema del niño salvado de las aguas del Nilo, del que más tarde se ocuparía V. Hugo (*Moïse sur le Nil*, poema, 1820); también J. J. Hess encontró seguidores de su obra de estilo idílico-patriarcal *Der Tod Mosis* (1767).

Una nueva concepción de la persona y obra de Moisés se abrió paso con Herder que en 1769 hasta tenía el plan de escribir una vida del mismo. Herder reaccionó tanto contra la interpretación mística como contra la cristiano-dogmática pretendiendo ver en Moisés a uno de los grandes genios que han existido en la historia de la humanidad, el cual sacrificó su vida a cambio de una acción exigida por Dios. Moisés es, para él, el legislador y recopilador de las leyendas más antiguas de su pueblo; su origen y educación habían dejado en él su huella, la sabiduría de los egipcios, caldeos y griegos le dio madurez (*Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts*, 1774-1776; *Vom Geist der ebräischen Poesie*, 1782-1783). Goethe, que, influido por la señorita Von Klettenberg, había estado inclinado a considerar a Moisés como una figura mística, se unió a las ideas de Herder (*Zwo... biblische Fragen*, 1773) y, posteriormente, en su colaboración con Schiller, concibió la idea de tratar en un artículo el viaje de los hijos de Israel a través del desierto (1797): para él, Moisés había sido un hombre de acción, no de consejo, un hombre que podía ser desviado de su camino, pero no de su idea, y que todo lo subordinaba al fin que se había propuesto, siendo ésta la causa de que en su trato con el pueblo hubiera procedido a veces con una violencia impropia (el artículo fue redactado en 1819 e incluido en las *Noten und Abhandlungen zum west-östlichen Divan*). Schiller en cambio puso el acento en su actuación como libertador, que no sólo consistió en sacudir el yugo externo de la esclavitud, sino además en la liberación mental de la sumisión a los misterios egipcios.

La ópera de G. Rossini *Moses in Ägypten* (texto de A. L. Tottola, Nápoles, 1818), que en la versión de París se titula simplemente *Moses* (texto de E. de Jouy y L. Balocchi, 1827), consiguió con éxito llevar al drama

el complejo argumental de Moisés en Egipto: en esta obra se pretende presentar a Moisés como un héroe religioso al enfrentarse con el faraón, cuando indignado se niega a dar culto a la diosa Isis. No obstante, el conflicto propiamente dicho radica en el episodio de su sobrina Anaide, que, enamorada del hijo mayor del faraón, renuncia a él pese a sus instancias y amenazas, para consagrar su vida a Dios y a la liberación de su pueblo. Próximo a las ideas de Schiller es el drama de A. Klingemann (1826), que comprende los hechos que van desde el llamamiento recibido en Madián hasta el paso del Mar Rojo; la actuación de este hombre que lucha en nombre de Dios se halla manchada por hacer uso de los medios ofrecidos por los misterios coptos y la magia, cosas ambas que él pretendía superar. El Moisés de H. Harring (*Moses zu Tanis*, drama, 1844) está iniciado también en los secretos de la sabiduría copta, pero su obra es considerada solamente desde el punto de vista de su actuación como libertador y unificador nacional. La novela de estilo epistolar *The Pillar of Fire* (1859), escrita por el americano J. H. Ingraham, cuenta por boca de un príncipe tirio el destino del príncipe egipcio Remeses, el cual, debido a la información de un rival suyo, descubre que él es el israelita Moisés; la obra es una mezcla de cultura egipcia y de fundamentación teológica del monoteísmo.

Durante largo tiempo la épica y, especialmente, la literatura dramática habían dedicado su atención al tema heroico de la liberación de Israel. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo a consecuencia de la filosofía de la historia de Herder, el punto clave de la vida de Moisés vino a ser la peregrinación por el desierto, período durante el cual se crean la religión y la ley, que sólo pudieron abrirse paso enfrentándose con las fuerzas reaccionarias del propio pueblo. S. v. Mosenthal/A. Rubinstein (*Moses*, 1892) no renunciaron tampoco al acto de la liberación nacional, que desde el punto de vista externo era un tema tan fecundo para la escena, ofreciendo además un amplio marco de episodios que van desde la exposición del niño en las aguas del Nilo hasta su apoteosis, pero esa misma profusión de acontecimientos iba a ser la causa de que se pasaran por alto los conflictos internos del personaje; las escenas con especial acento lírico en las que se nos debía presentar a Moisés como fundador religioso dan a la obra un carácter

que oscila entre el propio del oratorio y el de la ópera religiosa. El poema épico de H. Hart *Das Lied der Menschheit* (1887-1896, fragmento) carga el acento en afirmar que la importancia de Moisés no radica en haber liberado a su pueblo del yugo de Egipto, sino en haberle dado la libertad espiritual. No obstante, la ley de Moisés lleva una tara en su origen, y es el hecho de que éste pretendiera haberla recibido de Dios para así hacerla más fidedigna; pero este engaño a lo que da lugar es a la pérdida de la libertad interna y al pedeliterismo. Atormentado por esto, se arrepiente a la hora de su muerte. C. Hauptmann (drama, 1906) llevó también a la escena toda la lucha de Moisés con su pueblo por llevar a cabo su obra, distribuyéndola en cinco etapas que abarcan desde la salida de Egipto hasta la muerte en el monte Hebrón; Moisés es aquí todo desinterés y pureza, y su severidad está suavizada por cierto aire de soñador. Su mensaje religioso, así como su relación personal con Dios eran un punto de apoyo para elevar la acción hasta darle un aire místico y nebuloso. En este sentido dispuso E. Stukken la vida de este caudillo comparándola con otros mitos (*Astralmýthen*, 5.ª parte: *Moses*, 1907); del mismo modo, E. Lissauer (*Der Weg des Gewaltigen*, drama, 1931) exaltó la acción terrena de Moisés poniendo en su comienzo y fin un prólogo y epílogo, respectivamente, que se desarrollan en las regiones celestes y en los que Moisés pide a Dios que lo deje volver una vez más a la tierra para ayudar a los hombres. La novela de V. Zapletal, fundada en conocimientos arqueológicos, está dividida en dos partes que se dedican a la liberación y a la peregrinación por el desierto (*Mose, der Gottsucher*, 1925, y *Mose, der Volksführer*, 1926).

La sorprendente emancipación de la cultura y religión judías respecto del culto egipcio, tema que sólo había sido tratado de un modo marginal por la literatura, pasó a ocupar el primer plano gracias al ensayo de S. Freud «Moses und der Monotheismus», 1939, recopilado con otros artículos bajo el título de *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, 1964). Mediante su interpretación psicoanalítica del mito de su exposición en las aguas del Nilo llegó Freud a la conclusión de que Moisés no había sido judío, sino un egipcio cuyo monoteísmo procedía de la fracasada religión de Amenhotep IV. Durante la peregrinación por el desierto, después de que Moisés hubiera sido matado por su propio pueblo, este mo-

notéismo se habría mezclado con la religión de Yahvé profesada por otro Moisés, el yerno del sacerdote madianita Jetró. Th. Mann, influido por Freud, en su relato titulado *Das Gesetz* (1944) juega con el tema de que Moisés fue hijo de una princesa faraónica y de un judío. Resulta curioso que este aspecto lo comparta con la novela de W. Jansen (*Die Kinder Israel*, 1927), en la cual los hebreos aparecen como un peligro para los egipcios. La actitud escéptico-racionalista de Th. Mann ve en Moisés al legislador que ha dado a su pueblo los fundamentos de la moralidad. La debilidad humana de Moisés está insinuada al hablarse de su unión con la etíope desde los tiempos de la huida, y debido a la cual había tenido él conflictos con su familia. La narración de Sch. Asch (novela, 1951), escrita más bien bajo el punto de vista de la ortodoxia judía, hace de la etíope una especie de tutora puesta por su madre adoptiva egipcia, y que Moisés toma como esposa para librarla de la cólera de los israelitas. La trilogía novelística del danés P. Hoffmann nos cuenta, en un estilo histórico-cultural, los sucesos que tienen lugar desde la juventud de Moisés como sacerdote egipcio hasta la entrada de Josué en la Tierra Prometida (*Den braendende tornebusk*, 1956; *Den evige ild*, 1957; *Kobberslangen*, 1958; en español: *La zarza ardiente*, *El fuego eterno*, *La serpiente de bronce*). Este tema del legislador fue tratado con una concisión más expresiva en el drama de E. Bacmeister (*Maheli wider Moses*, 1932) y en la ópera de A. Schönberg (*Moses und Aaron*, 1957). Ambos autores tuvieron el acierto de encontrar un antagonista para Moisés. En la obra de Bacmeister el joven antagonista es incapaz de comunicar al pueblo su idea mística de Dios en una forma simple y comprensible, Moisés en cambio crea la obligatoriedad de la Ley y el aliciente de la Tierra Prometida, para así poder educar al pueblo; entonces Maheli intenta acabar con la idea mosaica de Dios, pero fracasa y se suicida. Y cuando en la ópera de Schönberg la idea mosaica de Dios aparece como algo puro y absoluto frente al becerro de oro erigido por el realismo de su hermano, cuyo éxito parece poner en peligro la obra de Moisés así como la fe en su misión, queda empero de manifiesto la envergadura y posibilidades de interpretación del argumento de Moisés. Ch. Fry (*The Firstborn*, drama, 1952) vuelve de nuevo al viejo tema de la liberación del yugo de

Egipto, dando a la empresa acento de tragedia, pues hace que resulte víctima de la misma el primogénito del faraón, querido de todos, y al que Moisés en vano intenta salvar; cualquier procedimiento, cualquier acción —incluso la de Dios— va acompañada de víctimas. En la obra de I. Drewitz (*Moses*, drama, 1953) los enemigos de Moisés provienen de la bíblica «Korah roja», con la que simpatizan sus propios sobrinos, los cuales llegan a cansarse del Dios invisible y acaban suicidándose al fracasar en el intento de matar a Moisés.

Hay dos episodios en el argumento de Moisés que han sido tratados aparte varias veces: el día en que es llamado por Dios para encomendarle su misión y el día de su muerte. «La llamada» ha sido tema de las patriarcadas del siglo XVIII, y tiene su interés por el contraste que se da entre la misión divina que se le encomienda y la vida idílica y amorosa de pastor que lleva sirviendo a su suegro. En la obra de J. V. Widmann (*Mose und Zippora*, idilio, 1874) se encuentra Moisés demasiado satisfecho con su amor como para resultar accesible a la aparición de Jehová; sólo tras una disputa matrimonial se encuentra preparado, rompiendo con aquella vida idílica. A. Wildgans (*Die Berufung*, tragedia, escrita de 1910-1920) nos presenta también a un Moisés que se resiste al llamamiento divino; en cambio, en la obra de W. Eidlitz (*Der Berg in der Wüste*, drama, 1923) rechaza el amor de Zipora, y despierta a Dios que está durmiendo junto a una cerca para pedirle que haga algo por su pueblo. En el relato del francés E. Fleg —Flegenheimer— (1928) predomina la visión mística de Moisés, recibiendo éste la Tora de manos de Dios.

Moisés en el monte Nebo es la elegía de una persona, que mirando atrás en su vida, la ve llena de sacrificios y deficiencias y que sólo de lejos puede ver la Tierra Prometida, que era el premio a todos sus sacrificios. El *Moses* de A. de Vigny (poema, 1822) es un hombre solitario, cansado ya de su gran empresa, que querría dejar ya en manos de otro; él se queda ya en el monte Nebo y para la continuación de su obra encomienda a Josué la carga del elegido. En cambio, el Moisés de G. Eliot (*The Death of Moses*, poema) ama la vida y no quiere morir. Los ángeles de Dios se niegan a recoger su alma. Su muerte deja un gran vacío, pero Moisés sigue viviendo como Ley. W. Eidlitz (*Kampf im Zwiellicht*, poema, 1928) vuelve a tocar el viejo tema de

la *Carta de Judas* sobre la lucha entre Satán y San Miguel por el alma de Moisés: éste, moribundo ya, se da cuenta de cómo este combate va a determinar el destino de su pueblo y de todos los hombres, viendo que de esto surgirá el deseo de redención.

S. Schächter, *Moses in der deutschen Dichtung seit dem 18. Jahrhundert*, tesis doctoral, Viena, 1935; J. D. P. Warners, *Mozes-Mozaiek*, Utrecht, 1963; F. Humbel, *Das Schicksal des jüdischen Volkes und seiner grossen Gestalten in der alttestamentlichen Zeit im Spiegel der Dichtung der Gegenwart (1900-1961)*, Aeschi/Schweiz, 1963; M. u. M. Roshwald, *Moses: Leader, Prophet, Man*, New York, 1969.

**Morante y Galia.** Ver Carlomagno.

**Mozart.** — La imagen de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) deducible de su biografía, que ya a partir de los seis años viajaba por toda Europa como niño prodigio, que de joven intentó ardorosa pero inútilmente liberarse de la estrechez de Salzburgo y del servicio arzobispal y que, finalmente, a partir de 1781 escribió sus grandes óperas en Viena, hasta que murió prematuramente de pobreza y enfermedad, no parece estar de acuerdo en la amable sencillez de algunos periodos con la seriedad de sus obras musicales. Las cartas de Mozart y las descripciones de sus coetáneos suministran una gran riqueza de rasgos simpáticos y atractivos —el crecimiento bajo la tutela del padre, el intento de fuga a París de acuerdo con la madre, el desgraciado amor por Aloisia Weber y el matrimonio posterior, no siempre feliz, con la hermana de ésta, Constanza, la rebeldía contra la posición humillante en la corte arzobispal, las discusiones con el padre severamente burgués—, pero la lucha del genio, de la que son prueba sus composiciones, no se refleja en los hechos externos. En este aspecto, el hombre Mozart, continúa siendo un enigma incluso para la biografía crítica.

Esta doble faceta se refleja también en las adaptaciones literarias de la vida de Mozart, de la que no se ha podido desarrollar ningún argumento verdadero. Aparte de los poemas de alabanza, que fueron dedicados ya al niño (Pufendorf, *Auf den kleinen sechsjährigen Claviristen aus Salzburg*, 1762), la adaptación del tema de Mozart comienza con el cuento de E. T. A. Hoffmann *Don Juan* (1814), que no está dedicado a la persona del compositor, sino a su ópera. Una gran parte de las adaptaciones literarias

posteriores siguió también este camino, tratando no al artista, sino sus obras. Los autores que se dedicaron a él mismo se mantuvieron en general en el ámbito de lo episódico, para el que resulta apropiada la forma literaria menor de la narración o cuento. Hacia mediados del siglo XIX, Mozart se convirtió en tema de novelas cortas y continuó siéndolo hasta muy entrado el siglo XX. Cuando los pequeños argumentos narrativos se reunieron en grupos completos de cuentos no se trata de severos ciclos, sino de contribuciones al tema, ampliables a voluntad y unidas sólo ligeramente (J. P. Lyser, *Mozartiana*, 1856; C. Belmonte, *Mozart-Novellen*, 1859; A. Schurig, *Sieben Geschichten vom göttlichen Mozart*, 1923; L. Maasfeld, *Mozart-Noveletten*, 1932); el autor más exhuberante en este aspecto fue R. H. Bartsch, cuyas narraciones tienen sin embargo con frecuencia por tema la impresión causada por la música mozartiana (*Die Schauer des Don Giovanni*, 1907; *Die kleine Blanche-fleur*, 1921). Han sido tratadas las relaciones de Mozart con los autores de sus libretos (J. Grosse, *Da Ponte und Mozart*, novela, 1874; S. Trautwein, *Zauberflöte*, 1928; G. Andrees, *Mozart und Daponte oder Die Geburt der Romantik*, novela, 1936), con \*Casanova (P. Netti, *Mozart und Casanova*, relato, 1929; J. Mühlberger, *Casanovas letztes Abenteuer*, relato, 1931), con su rival Salieri (G. Nicolai, novela, 1838; R. Genée, *Der Tod eines Unsterblichen*, 1891; H. Nüchtern, *Der grosse Friede*, 1922), con Constanza y otras mujeres (H. J. Moser, *Süssmayer*, 1926; O. Brües, *Mozart und das Fräulein von Paradies*, 1952) y muchos detalles arabescos. Los escasos poemas de carácter épico siguen la misma dirección (F. K. Ginzkey, *Klein Mozarts Morgengang*). Muy por encima de todos estos intentos narrativos se halla el cuento de Mörike *Mozart auf der Reise nach Prag* (1855), que si bien pertenece todavía al tipo del cuadro de género histórico, sin embargo consigue presentar al artista a lo largo de un solo día en la cumbre de la fama y de la alegría de vivir, aunque ya ensombrecidas por la muerte prematura. Un siglo después, L. Fürnberg volvió a tratar sobre el viaje de Mozart a Praga (*Mozart-Novelle*, 1947), pintando al músico, en contraste a como lo hace Mörike, con cierto acento antiaristocrático y revolucionario, sobre todo en sus relaciones con Casanova.

Un solo acontecimiento de la vida de Mozart tuvo fuerza para la formación de un

cuadro argumental: la composición del *Requiem* y la muerte de Mozart, que fue relacionada con esta obra, buscando una interpretación de sus causas, sobre todo antes de que fuese aclarado el misterio de quién había encargado la obra, es decir, la actuación del «mensajero gris»; se llegó a ver en él al asesino de Mozart o a su enviado. Este tema un tanto rico en tensiones ha sido utilizado sobre todo por los escasos dramas mozartianos: en unos el mensajero gris es un músico italiano que asesina a Mozart (D. J. Hoffbauer, 1823), en otra ocasión el que deshonra a su hermana (A. v. Schaden, *Mozarts Tod*, 1825), otras veces Salieri, que elimina a su rival por medio de un veneno (A. Puschkin, *Mozart und Salieri*; compuesto como ópera corta por Rimski-Korsakov, 1899). Incluso después de saberse que el enigmático mensajero gris era sólo un enviado del conde Walsegg, que transmitió simplemente el encargo de éste, continúa apareciendo como anunciante de la proximidad de la muerte (L. Wohlmut/F. v. Suppé, opereta, 1854; E. Ille, *Kunst und Leben*, 1862; W. v. Warteneegg, 1893; H. Schoeppl, 1903; K. Soehle, 1907; L. Kalsner, *Der Tod eines Unsterblichen*, 1916). También la poesía (Immermann, *Requiem*, 1820), el cuento (R. Genée, *Der Tod eines Unsterblichen*, 1891; G. Massé, *Das Requiem*, 1925) y la novela (G. Nicolai, *Der Musikfeind*, 1838) han recogido el motivo del *Requiem*. Al lado de este tema serio se ha difundido también en los cuentos del siglo XIX la imagen de Mozart como músico eternamente galante, sobre todo a través de la refundición del *Schauspieldirektor* de Mozart hecha por L. Schneider (1845), en la que se atribuyó al propio Mozart el papel del alocado galanteador. También el aspecto alegre de Mozart ha sido recogido por la obra musical de S. Guitry (música de R. Hahn, 1925).

Los esfuerzos por lograr una adaptación literaria completa de la vida de Mozart, manifestados en los grupos de cuentos, en los ciclos poéticos (G. Finke, 1925) y, como ensayo dramático, por ejemplo, en las *Szenen aus Mozarts Leben* de Lortzing (drama musical, 1832), cristalizaron sobre todo en la novela, que no se hizo cargo del argumento hasta muy tarde, y ello dentro de la línea de la adaptación historizante de casi todas las biografías medianamente interesantes. Naturalmente han sido adaptados a la novela, al lado de esto, temas más especiales de la vida mozartiana (E. Breier, *Die Zauberflöte*, 1850; H. Watzlik, *Die Krönungsoper*,



1935; E. v. Komorzynski, *Pamina, Mozarts letzte Liebe*, 1941; E. Bücken, *Don Juan oder das Genie der Sinnlichkeit*, 1950). En las adaptaciones noveladas completas de la vida de Mozart ha de consignarse un esfuerzo cada vez mayor por la veracidad científica, que al fin apenas distingue a la novela mozartiana (H. Rau, 1858; O. Janetschek, 1924; F. Huch, *Mozart, der Roman seiner Vollendung*, 1941, y *Mozart, der Roman seines Werdens*, 1953; E. Soffé, *Das Herz adelt den Menschen*, 1948; V. Tornius, *Wolfgang Amadé*, 1957) de la biografía mozartiana literaria (como p. ej. la de A. Kolb, 1938). Con ello la novela ha escapado a la «mozartización» de la que con frecuencia fue víctima el cuento. Para contrarrestar un poco este afán de objetividad y dar más cabida a lo subjetivo, pusieron en sus obras como narradora de la vida de Mozart a la hermana de éste: H. Richter-Halle (*Mein Bruder Wolfgang Amadeus*, 1936) y B. Grun (*The Golden Quill*, 1956). Como perteneciente sólo de forma condicional a la historia del argumento de Mozart hay que mencionar el empleo de la figura del músico en la novela *Steppenwolf* de Hesse (1927).

E. W. Böhme, *Mozart in der schönen Literatur*, 1932; el mismo, «Mozart im neueren Roman» (*Musica*, 5), 1951; J. Mühlberger, «Mozart in der Dichtung» (en P. Schaller/H. Kühner, *Mozart*), 1956.

**Münzer, Thomas.** — El teólogo Thomas Münzer (1489-1525) radicalizó la doctrina de Lutero hasta convertirla en un comunismo cristiano, utilizó el ambiente liberal suscitado por la Reforma en las esferas inferiores del pueblo para rebeliones, primero en Zwickau, después en Bohemia y en Allstedt, colocándose finalmente en Mühlhausen, Turingia, a la cabeza de los campesinos descontentos de los mineros y de los ciudadanos de condición más humilde. Se puso fin al movimiento, que se extendía por toda Turingia, con la derrota de Münzer y su prisión cerca de Frankenhäusen, seguida a los pocos días de su ejecución.

El argumento de Thomas Münzer fue frenado en su desarrollo por la postura negativa de la iglesia protestante, que vio en Münzer, lo mismo que en \*Johann von Leyden, Florian \*Geyer y otros cabecillas revolucionarios, a espíritus exaltados de la época de la Reforma, a blasfemos y alborotadores del pueblo. La faz literaria de Münzer quedó fijada por el juicio condenatorio del drama de M. Rinckart *Monetarius seditiosus oder Tragödie von Thomas Müntzern* (1625),

que le presentaba como aliado o instrumento del Papa.

Los rasgos trágicos en la vida del hombre, que, partiendo del Evangelio, defendió a los pobres sojuzgados, convirtiéndose en rebelde contra la autoridad y cargando con la culpa de devastaciones y actos sanguinarios, no pudieron verse hasta que, bajo el signo de la época anterior a la Revolución del 48, en Alemania la cuestión social quedó por primera vez sobre el tapete; la *Allgemeine Geschichte des grossen Bauernkrieges* (1841) de W. Zimmermann, escrita con espíritu revolucionario proporcionó a los escritores el material histórico. Th. Mundt, perteneciente a las Juventudes Literarias, fue el primero en incorporar al personaje, colocándolo en su novela (1841) al lado de muchas otras personalidades de cabecillas de la época, pero marcándolo ya como rebelde en nombre de Cristo. También en las novelas siguientes, las de F. Tanne (*Die Schlacht bei Frankenhäusen*, 1842), L. Köhler (*Thomas Münzer und seine Genossen*, 1844), Th. König (*Luther und seine Zeit*, 1859 y Th. Mügge (*Der Prophet*, 1860), se siguió tomando al personaje episódicamente. De ellos F. Tanne trató todavía el argumento con visión romántico-caballeresca, y Köhler en su relación con el movimiento comunista de su propia época.

Los dos primeros dramas sobre Münzer surgidos del espíritu de 1848, que siguieron el camino del caudillo del pueblo desde Allstedt hasta Frankenhäusen (R. Gottschall, 1844; H. Rollet, 1851), son característicos del tipo de obra alineada en etapas, para el que parece ser más apropiado el argumento de Münzer, lo mismo que el de Florian Geyer, siguiendo una ley interna, y cuyo modelo fue en primer lugar el *Götz von Berlichingen* de Goethe y más tarde el *Florian Geyer* de Hauptmann. Esta técnica «épica», adecuada para la claridad sociológica y psicológica del tema, tiene su contrapunto en la inclinación a convertirse en «imagen de la época», que mostraron ya las primeras novelas münzerianas, y en el amplio telón de fondo histórico-cultural de la novela histórica, como, por ejemplo, en la de P. Schreckenbach (*Die Mühlhäuser Schwarmgeister*, 1926). Son más escasas las concentraciones del argumento y su limitación temporal a los acontecimientos de Mühlhausen, como las que hallamos en algunos dramas tardíos de la época realista (H. Schlag, 1883; C. Alberti, *Brot*, 1888). En ellos, Münzer se convirtió de revolucionario impulsivo

en un héroe naturalista más bien pasivo, en un hombre vacilante y lleno de dudas; el enfrentamiento con \*Lutero introducido por Alberti, quedó desde entonces incorporado al argumento.

En lo que se refiere a la forma el expresionismo volvió a aflojar el argumento hasta convertirlo en una serie de escenas (ya J. Brandt, 1889). Partiendo de la idea de que ni la época, ni los combatientes estaban maduros para la idea de Münzer (W. Lutz, 1914; P. Gurk, 1922; E. Kohlrausch, 1926), se llegó por un lado a la justificación de Münzer como precursor de la moderna lucha de clases (E. F. Hoffmann, 1923; Berta Lask, 1925; F. Wolf, drama y película, 1953, pero planeado ya en 1922), y por otro a la condena de su intento de querer imponer por la fuerza el espíritu de justicia (E. Lissauer, *Luther und Thomas Münzer*, 1929). La relación interna del expresionismo con el argumento de Thomas Münzer, que se basa en la compasión por el hermano y en la esperanza de una renovación del hombre, y que puede expresarse de dos maneras, la compasión comprensiva (W. Flex, *Der Schwarmgeist*, cuento, 1910; C. Liebllich, *Münzer und sein Krieg*, narración, 1923; C. Leyst, drama, 1931; H. Eulenberg, drama, 1932) y el ataque a todo lo existente (M. Dortu, novela, 1922), encuentra su expresión más clara comparando el poema *Die Bauernführer* de L. von Strauss und Torney (1925), que describe el camino de Münzer hacia la muerte, con el revolucionario *Thomas Münzer segnet die Waffen* de E. Lissauer (1919). Todavía la novela de W. Schaeferdiek *Rebell in Christo* (1953) puede ser considerada reminiscencia del interés de la generación expresionista, a la que pertenece Schaeferdiek, y de la época de florecimiento del argumento de Münzer provocada por ésta.

P. A. Merbach, «Thomas Münzer im Drama und Roman» (*Mühlhäuser Geschichtsblätter*, 31), 1932.

**Mustafá.** — La noticia de que Solimán II, el poderoso señor del Sureste, el conquistador de Hungría y amenaza de Viena, mandó matar a su inteligente y amado hijo primogénito, Mustafá, porque la sultana Roxelana y el gran visir Rustán lo habían acusado de pretender hacerse con el poder, para lo que decían había entablado negociaciones con el rey persa, su enemigo, produjo en Occidente asombro y horror. Ya la historia aparecida en 1555, *Soltani Solymanni Turcorum Imperatoris horrendum facinus...*, de Nicolas a Moffan, conocedor de las circuns-

tancias turcas, muestra la intención de adornar los acontecimientos y tener en cuenta los añadidos novelescos con los que entre tanto habían equipado la historia en Oriente. Moffan coloca en primer plano a la ambiciosa Roxelana, su ascenso a sultana y sus esfuerzos por convertir en heredero del trono a uno de sus propios hijos en lugar de Mustafá, hijo de otra esposa, sobre todo teniendo en cuenta que, según la costumbre turca, Mustafá podía eliminar a sus hermanos al subir al trono. Mustafá es acusado de haber cortejado a la hija del rey persa: el desconfiado y desilusionado Solimán hace venir a su hijo a Alepo, Mustafá se presenta a pesar de las advertencias y las pesadillas y es asesinado por los «mudos» sin que se le permita justificarse. Roxelana consigue también que sea asesinado su hijito. La muerte de Zeangir, el tercer hijo de Roxelana, ocurrida poco después, es relacionada por Moffan con el asesinato de Mustafá: Zeangir se mata destrozado de dolor junto al cadáver de su hermano.

La terrible historia de la despótica eliminación de un príncipe, provocada por la ambición de la madrastra y la envidia del cortesano, contiene más bien una tragedia de Solimán, que de su hijo. A pesar de todo, Solimán tiene en casi todas las adaptaciones del argumento a lo sumo el segundo papel importante. Estaba más cerca del gusto del clasicismo y del barroco la mujer intrigante que el sultán desconfiado; a ella, y en todo caso al intrigante Rustán, le correspondió siempre el papel activo, y al siempre inocente y confiado Mustafá, un marcado papel de mártir. La causa de Mustafá recibió los refuerzos necesarios por medio de consejeros y ayudantes, y a lo largo del desarrollo del argumento la figura del joven hermanastro Zeangir, cuya fidelidad y generosidad superan el heroísmo de Mustafá, llega a convertirse en el verdadero protagonista de alguna obra, como sucede en la de Lessing. El interés por este argumento, utilizado casi exclusivamente por dramaturgos, decayó cuando el enfrentamiento de héroes estoicos y malvados intrigantes no bastaba ya a las necesidades del drama; el último acto, con el descubrimiento de la intriga y la gran matanza de los culpables, fue desde siempre el punto débil de los dramas mustafaicos.

Orientado estilísticamente por la *Medea* de Séneca, pero sin estar totalmente recordado según la unidad clasicista, debido a su dependencia de la obra de Moffan, el argu-

mento de Mustafá aparece por primera vez en G. Bounin (*La Soltane*, 1561): la intriga de la sultana al falsificar una carta, el horror y dolor del sultán y la muerte del inocente Mustafá se suceden con gran rapidez. Los mismos preceptos estilísticos son adoptados por el drama renacentista anónimo latino *Solymannidae* (1581). La causa de la sultana es apoyada aquí por la del hijo más débil de ésta, Selim, que desea conquistar el trono para sí. Por otro lado se relaciona al personaje histórico del visir Ibrahim con la causa de Mustafá; muere aun antes que Mustafá, víctima de las intrigas de la sultana. La muerte de Zeangir, que se mata junto al cadáver del hermano, utilizada aquí por primera vez, tiene poco valor, ya que según la historia no es presentado como el hijo por el que la madre comete sus atrocidades. El motivo de Zeangir ha vuelto a desaparecer en el italiano P. Bonarelli (*Il Solimano*, 1619); éste da mayor importancia a la historia amorosa de Mustafá con la princesa persa Despina. Pero, sobre todo, Bonarelli ha hecho al argumento mucho más complicado y aventurero con el motivo del cambio de los niños: Mustafá es en realidad el propio hijo primogénito de la sultana, que fue cambiado de niño, y el que Roxelana hace matar en beneficio del hijo de otra; demasiado tarde comprende su desgracia y se mata junto al cadáver de su hijo. Tanto la adaptación del italiano A. M. Cospi (*Il Mustapha*, 1636) como la del francés J. de Mairet (*Le grand et dernier Soliman ou la mort de Mustapha*, 1639) siguieron el curso de la acción de Bonarelli, mientras que Vion d'Alibray tuvo la oportuna idea de transformar el final exageradamente horrible de Bonarelli en un final feliz haciendo que Roxelana comprenda y se arrepienta en el último minuto: su tragicomedia (*Le Soliman*, 1637) es la única adaptación con final conciliador.

En Inglaterra el argumento fue conocido ya en 1575 por una traducción literal que de Moffan hizo Painter en su *Palace of Pleasure* y más tarde por la versión novelada de Knolles en *History of the Turks* (1603). También en Fulke Greville, Lord Brooke (*Mustapha*, drama, 1609), está la cruel sultana en primer plano y sus rasgos negativos son reforzados aún más, haciendo que mate a su propia hija, que quiere salvar a Mustafá. Por primera vez en la historia del argumento, Zeangir es el heredero del trono que sucedería a Mustafá, por ello su muerte voluntaria junto al cadáver del hermano tiene

un valor mucho mayor y destruye los planes ambiciosos de su madre. Roger Boyle, Conde de Orrery (*Mustapha, the Son of Soliman the Magnificent*, 1665), ennobleció en su tragedia a Roxelana, haciendo que se mostrase generosa con los demás; su intriga contra Solimán nace exclusivamente de su ternura hacia Zeangir y además ha de atribuirse a los consejos de Rustán. El autor trasladó la acción a Hungría, convirtiendo en tema principal la noble amistad de los hermanos, acentuándola aún más por el hecho de que no sólo son rivales en la sucesión del trono, sino también en el amor: ambos aman a la reina de Hungría, Isabel.

El Conde de Orrery se ciñó a Knolles y Greville y apenas utilizó la versión narrativa muy difundida, *Giangir et Mustapha*, que Mme de Scudéry incluyó en su novela *Ibrahim Bassa* (1641), si es que la conocía; Mme. de Scudéry coloca por de pronto en primer plano a la ambiciosa sultana Roxelana, lo mismo que en la antigua tradición del argumento, desarrollando detalladamente su ascenso al sultanato. Al lado de esto coloca una acción amorosa muy complicada, según la cual el propio sultán Solimán se enamora de la hija del rey persa y la manda raptar; es salvada durante un naufragio por Ziangir que también se enamora de ella y la lleva a la corte de Mustafá; éste se hace por ello sospechoso de haber quitado al padre su amante. La intriga de Roxelana sirve a su propia ambición de poder y no a la preocupación por sus hijos. Imitan a la Scudéry una serie de dramatizaciones francesas. M. F. Bélin (*Mustapha et Zéangir*, 1705) recogió sin embargo de la tragedia inglesa la pretensión al trono de Zeangir y la rivalidad en el amor; aunque en su obra es Mustafá el preferido de la persa. Solimán exige a Mustafá que no vea nunca más a su amada, pero un momento de sospecha hacia Zeangir, al que se la ha confiado, lleva a Mustafá a contravenir esta orden, siendo la causa de su ruina; Zeangir se apuñala para demostrar a Sofía que no tiene parte en la muerte del hermano. El argumento, mejor fundamentado en su origen y efecto, no tiene ya su centro de gravedad en la ambición de Roxelana, sino en la amistad de los hermanos, rasgo éste que predomina en todo el siglo XVIII. Destaca aún más esta amistad en la tragedia, imitación de Bélin, *Mustapha et Zéangir* (1776) de M. de Chamfort, en la que la acción amorosa está menos acentuada. El inglés D. Mallet (*Mustapha*, 1739) y J. S. B. de Maisonneuve (*Ro-*

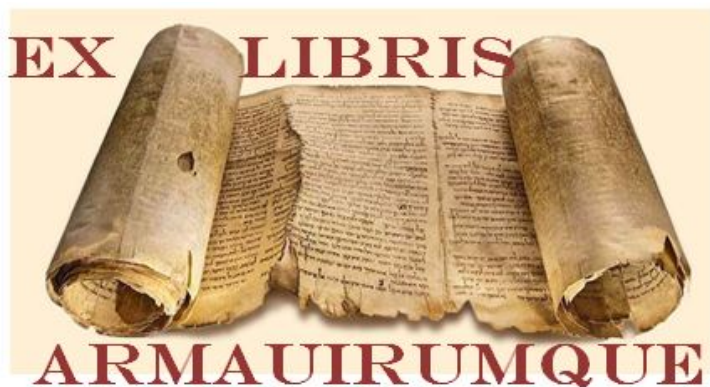
*xelane et Mustapha*, 1785) volvieron a suprimir el motivo del cortejo de la misma mujer por Zeangir; en Mallet, Mustafá está ya casado con la persa en secreto siendo culpable en cierto modo para con su padre debido a su relación con los persas. En el drama, más antiguo, del italiano P. J. Martello (*La Perselide*, 1709) no es Mustafá, sino Zeangir quien ama a la princesa Perselide.

En Alemania el argumento de Mustafá aparece por primera vez en el *Hoher Trauersaal* de Erasmus Francisci (1665). Una obra escénica holandesa de Frans Zeegers (*Mustaffa Soliman of de verwoede wraaksugt*, 1719) lo deformó totalmente en sentido terrorífico: Mustafá se vuelve loco y mata a su propia hija, la heredera del trono, para vengarse de Solimán. Mientras que aquí ha desaparecido la función de Zeangir, en cambio el paisano de Zeeger, Ch. Brandt (*Mustapha en Zeanger*, 1756), vuelve a recoger el motivo de los amantes rivales y hace —como caso único en la historia del argumento— que, por deseo expreso de Mustafá moribundo, Zeangir se haga cargo del trono y de la novia. En su época de estudiante en Leipzig, se interesó Lessing junto con su amigo Ch. F. Weisse por el argumento, debido a su estudio de Mallet. En su título, *Giangir oder der verschmähte Thron* (1748), se refleja ya que el suicidio de Zeangir será el verdadero tema; las tres escenas desarrolladas introducen un motivo procedente de \*Fedra: Roxelana acusa al hijastro de haber intentado deshonrarla. Hacia la tragedia familiar tiende también el drama, acabado

en 1761 por Weisse, *Mustapha und Zeangir*: la esposa y el hijo de Mustafá sirven de rehenes a Solimán, pero ni la voluntad de inmolación de la esposa, ni los intentos de intercesión de buena fe de Zeangir son capaces de estropear los planes de Roxelana.

Mientras que las tragedias francesas del siglo XVIII fueron extraordinariamente populares, en cambio, en la época del Romanticismo, disminuyó rápidamente el interés por el argumento, sin que a partir de entonces haya vuelto a revitalizarse. El inglés H. J. Clinton (*Solyman*, 1807) hizo el intento de dar una nueva variante al argumento suprimiendo a Zeangir e introduciendo a una hermana de Mustafá. Más acertada fue la solución de un anónimo inglés (*Mustapha*, 1814) de atraer a la causa de su madre al hermano de Mustafá, Acmed; hasta el final de la tragedia no se arrepiente y entonces descubre el complot antes de morir apuñalado por Rustán. Después de este último drama mustafaico el argumento no volvió a ser utilizado más que en una descripción de conjunto de la vida de Roxelana (J. Tralow, *Roxelane, Roman einer Kaiserin*, 1948), la cual había sido también objeto de interpretación literaria fuera del argumento de Mustafá (Marmontel, «Solyman II», en *Contes Moreaux*, 1716; Favart, *Les trois Sultanes*, drama, 1771).

A. Streibich, *Mustapha und Zeangir, die beiden Söhne Solimans des Grossen, Geschichte und Dichtung*, tesis, Friburgo, 1903; A. Lehmann, *Das Schicksal Mustaphas, des Sohnes Solimans II., in Geschichte und Literatur*, tesis, Munich, 1908.



# N

**Napoleón.**—El corso Napoleón Bonaparte (1769-1821), que, después de haber llevado a la victoria a las tropas francesas en Italia como general en jefe en 1796, comenzó una marcha triunfal a través de toda Europa, sin precedentes en la Edad Moderna; que se hizo con el poder en Francia, que se hallaba quebrantado a causa de la Revolución (1799, Primer Cónsul; 1804, emperador de los franceses); que en 1810 por su matrimonio con María Luisa de Habsburgo intentó que su linaje fuese incorporado a las viejas dinastías europeas, pero que en 1812-1813 fracasó ante la voluntad de resistencia de los prusianos y los rusos, y que, finalmente, después de su huida de la isla de Elba en 1815, fue definitivamente derrotado en Waterloo y desterrado a Santa Elena, dio repetidamente indicaciones personales para la interpretación de su personalidad. Se sentía como dominador de la revolución, como hombre extraordinario, que «había roto los límites de la fama» y al que «no podían aplicarse las leyes morales y convencionales...», como un meteoro «con la misión de hacer arder todo para iluminar los siglos».

La historia de su encarnación literaria parece estar de acuerdo con estas pretensiones. Ya en el momento de su muerte desapareció o disminuyó el odio de los pueblos enemigos —con excepción de los ingleses— haciendo sitio a un diálogo literario, que llega hasta nuestros días, sobre su genialidad y su espíritu diabólico situado más allá del bien y del mal. Se convirtió en el ejemplo clásico del tirano de la historia moderna, apartándose con frecuencia en la descripción literaria, a pesar del conocimiento exacto que tenemos de su vida, del plano real-positivo y siendo dotado de rasgos simbólicos y fatalistas. La relación del ar-

gumento con las formas literarias es difícil de comprobar, y parece estar todavía en evolución. Después de haber terminado la época de conmociones inmediatas reflejada en la lírica, se ocuparon del argumento tanto la épica como el drama. La historia ofrece a los dramaturgos una oportunidad con los cien días transcurridos entre la huida de Elba y la batalla de Waterloo, en la que el destino de Napoleón parece estar concentrado en forma parabólica.

La era napoleónica coincidió en Francia con una época de extremada decadencia literaria, y además la censura se encargó de que la figura del dictador se reflejase solamente en la poesía cortesana de encargo. Los enemigos de Napoleón, los leales a la Casa de Borbón, los liberales y partidarios de la Revolución no pudieron hablar, y así las acusaciones de Mme de Staël (*De l'Allemagne*, 1810), liberal defraudada, que pintaba a Napoleón como inmoral y renegado, como un Atila o un Tamerlán, sufrieron la consiguiente represión. Hasta qué punto deslumbró el rápido ascenso del general a los que lo presenciaron, queda demostrado por ejemplo por los himnos de Hölderlin *Dem Allgenannten* y *Bonaparte* (1798), pero se discute hasta qué punto refleja la personalidad del dominador de los pueblos la obra *Friedensfeier*, hallada hace poco tiempo. Cuando, después, Napoleón fue sometiendo cada vez a mayor número de naciones europeas, el entusiasmo demostrado, por ejemplo, por el sueco Tegnér (*Hjälten*, 1813; *Den vaknande örnen*, 1815, poemas) es una rara excepción; en general el emperador era pintado con colores tenebrosos. En la Alemania prusiana la imagen negativa de Napoleón alcanzó con los líricos de las guerras de liberación —Körner, Arndt, Kleist, Rückert,

Schenkendorf— cierta altura literaria y consiguió contornos más claros, pero conservando los rasgos unánimemente exagerados del enemigo nacional y del tirano, del blasfemo y despreciador de hombres, cuya grandeza militar no podría ser admirada, según Kleist, hasta después de su muerte. El mismo tono despreciativo tuvieron las expresiones literarias del inglés Wordsworth, y el odio de los ingleses hacia Napoleón se conserva aún en toda su pujanza en la biografía de W. Scott (1827). Los puntos de vista así como las frases típicas le venían al odio inglés en cierta medida del libro del emigrado L. Goldsmith (*Histoire secrète du Cabinet de Napoléon Bonaparte*, 1810), que trataba el tema a base de utilizar los reproches que se le hacían a aquél de ser de origen humilde y hasta no francés, así como de ser un comediante y una persona cruel. Influidos de esta propaganda llegan hasta Francia, de ello es una muestra el panfleto de Chateaubriand *De Buonaparte et des Bourbons* (1814), en el cual se considera como acto decisivo de su carácter tiránico la ejecución del archiduque de Engghien. Otros rasgos negativos que sirven de complemento a esta idea fueron proporcionados por la obra póstuma de Mme de Staël *Dix Années d'Exil* (1821). En esta misma línea de crítica monárquico-reaccionaria se encuentra el poema satírico de A. Barbier «L'Idole» (en *Jambes*, 1832), que pretende ser una denuncia pública. Igualmente ocurre con el protagonista de la obra de A. de Vigny *La vie et la mort du Capitaine Renaud* (1835), que considera las anteriores como las auténticas características del emperador: frialdad, charlatanería, tiranía, megalomanía. Muy por debajo de este nivel se hallan las obras teatrales, los sainetes y el teatro de festival impulsados por sentimientos de burla y triunfo de baja estofa, en los que se descargó todo el odio contenido, después de la caída del tirano. Hay que citar las seis bufonadas de Kotzebue (*Der Flussgott Niemen und Noch Jemand*, 1813, entre otras), que manejaban los términos de la publicidad política; el drama del italiano M. Leoni *Il duca d'Engghien* (1815), que recogía el escándalo de Engghien tan perjudicial a la fama de Napoleón, haciendo aparecer en escena al espíritu del fusilado, y el intento de Rückert de concentrar en una comedia alegórico-política la totalidad del argumento napoleónico (1815-1818), en la que el propio Napoleón no re-

sulta precisamente cómico, sino que es descrito como víctima maldita del destino.

En contra de esta imagen estereotipada y negativa actuaron tanto el retrato napoleónico de Lord Byron, que oscilaba entre el culto al genio y el odio al tirano —«Tú más que un hombre para el bien y para el mal»— (*Ode to Napoleon*, 1814), como la opinión de Goethe al considerarle dominador de la revolución y «uno de los hombres más productivos», que si bien no recibió forma literaria por el mismo Goethe, influyó sin embargo en los adaptadores posteriores del argumento.

Con la noticia de la muerte de Napoleón cambió totalmente la opinión. El final solitario del titán vencido y desterrado conmovió los ánimos, dejando libre la visión de sus grandes hazañas. La oda de Manzoni *Il Cinque Maggio*, escrita espontáneamente, puso en marcha una corriente de poemas más o menos ceñidos a él sobre el gran muerto (F. Grillparzer, 1821; A. v. Chamisso, *Napoleons Tod*, 1821; A. de Lamartine, *Bonaparte*, 1821; A. Puschkin, 1821; L. Lorquet, 1822; V. Hugo, *Bonaparte*, 1822, y «Lui», en *Les Orientales*, 1829). Las peladas rocas de Santa Elena se convirtieron en motivo lírico sentimental, y el sentimiento se volvió ahora contra los espíritus mezquinos, que le habían desterrado allí (V. Biadelli, *All'Isola di Sant'Elena*; P. Costa, *Per la morte di Napoleone*, 1825; S. Pellico, *Per Napoleone*; H. Wergeland, 1829; W. Bilderdijk, 1837; J. Frhr. v. Zedlitz, *Totenkränze*, 1828). Se ha repetido con frecuencia la comparación de Napoleón con «Prometeo encadenado, utilizada por Byron en su *Ode to Napoleon* (1814) y en su *The Age of Bronze* (1823). La edición, inmediata a su muerte, de las memorias escritas por él en Santa Elena (*Mémorial*, 1823), junto con el desengaño sufrido por Francia frente al dominio Borbón, sirvió para atenuar algo la crítica lanzada contra Napoleón incluso por sus enemigos; pues en estas memorias el emperador trazó su propio retrato como el de un liberal, afirmando que él había defendido las ideas de 1789 tanto frente a la degeneración revolucionaria como frente al extranjero. A.-M.-L. de Lamartine («Bonaparte», en *Nouvelles méditations*, 1823) no pudo menos de reconocer la grandeza del personaje, aun cuando siguió reprochándole su espíritu frío y tiránico. La negativa semblanza trazada por Chateaubriand adquirió otros tonos más suaves en sus *Mémoires*

*d'outre-tombe* (1849 y ss.), pues el final de Napoleón había tenido la virtud de producir un efecto conciliador; naturalmente sigue siendo un Atila para él, pero ya con la aureola de héroe. También fuera de Francia la repugnancia contra la violencia mezquina de la época de la Restauración contribuyó a fomentar la exaltación de la imagen de Napoleón, como puede verse claramente en el culto a Napoleón de H. Heine (*Buch Le Grand*, 1827; *Nordseebilder*, 1827). Mientras que Heine veneraba a Napoleón, porque había conseguido para los judíos de su patria la igualdad de derechos ciudadanos, el continuado entusiasmo napoleónico de la literatura italiana y de la polaca debe atribuirse a que Napoleón había concedido a estos pueblos transitoriamente libertad y unidad nacionales; por ello Napoleón se convirtió en Italia materialmente en uno de los símbolos de la lucha por la libertad nacional.

El emperador recibió contornos más firmes que en la literatura glorificadora de las odas y los himnos, en las «chansons» de Béranger, publicadas a partir de 1821 y que fueron las que crearon el auténtico mito patriótico del hombre de pequeña talla con la guerrera gris y el gorro tricorno, que tiene un corazón grande para el pueblo y sobre todo para sus fieles granaderos y para los inválidos. La imagen del emperador del pueblo, hecha plástica de este modo, pero simplificada, la imagen del «petit caporal» a la que se van uniendo toda clase de rasgos anecdóticos, fue difundida más tarde, a mediados del siglo XIX, en narraciones (W. Hauff, *Das Bild des Kaisers*, 1828), baladas (H. Heine, *Die beiden Grenadiere*, 1827; Frhr. v. Zedlitz, *Die nächtliche Heerschau*; F. v. Gaudy, *Kaiserlieder*, 1835), narraciones en verso (A. Barthélémy/F.-J. Méry, *Napoléon en Egypte*, 1828; E. Quinet, 1836), poemas épicos ampulosos (G. Ballerini, *Storia di Napoleone*, 1841), adaptaciones lírico-ciclicas (G. de Nerval, *Napoléon ou la France guerrière*, 1826; E. Antonucci, *Lé sventura di Napoleone*, 1841; G. Prati, *Gli ultimi giorni di Napoleone a Sant'Elena*, 1846) y novelas (F. Stolle, *Napoleon in Ägypten*, 1813; *Elba und Waterloo*, 1838-1844). Nadie logró proporcionar un rasgo importante a la imagen del emperador, recogida a veces muy acertadamente en las formas menores lírico-épicas, por el método de alinear estas imágenes episódicas. El personaje fue cambiando de cara con cada imagen, siendo tan pronto general victorioso, como cruel tirano o so-

ñador solitario. Faltaba la fijación del pensamiento que hubiese podido reunir el exceso de exuberancia del argumento.

Al lado de las adaptaciones épico-líricas, que son la mayoría, hallamos también intentos de adaptación dramática. En las primeras décadas del siglo XIX, los dramaturgos no se habían atrevido a presentar el argumento más que con envoltura histórica o en clave, en parte por consideración a la censura y en parte por la falta de la distancia necesaria (Z. Werner, *Attila*, 1808; A. Müllner, *Yngurd*, 1817; F. Grillparzer, *König Ottokars Glück und Ende*, 1825; I. Pindemonte, *Arminio*, 1804; U. Foscolo, *Aiace*, 1811; G. Niccolini, *Nabuco*, 1819; A.-V. d'Arnault, *Germanicus*, 1816). Como primera dramatización del argumento, el *Napoleon oder die hundert Tage* de Grabbe (1831) fue ya modelo en su género tanto en la selección respecto de la totalidad del argumento como en la técnica. Encierra en el espacio de tiempo comprendido en los cien días la totalidad del destino napoleónico y contrasta la acción napoleónica con escenas populares parisinas y del campamento aliado, dando al mismo tiempo al argumento como marco un tema histórico-filosófico: Napoleón no es el configurador y director de su época, sino tan sólo el banderín izado, una piedrecita solamente en la gran transformación de la Revolución. Los imitadores de Grabbe quedaron muy por debajo de esta primera versión dramática y o bien redujeron el argumento a una serie de diálogos en su búsqueda de una idea básica (P. Cecconi, *La morte di Napoleone*, 1840), o lo agrandaron hasta convertirlo en un conglomerado de imágenes históricas (Dumas padre, *Napoléon Bonaparte*, 1844; A. Abate, *Napoleone il Grande*, 1872). No en vano renunció Hebbel, después de meditar mucho sobre el argumento, a su adaptación dramática; no se creía capaz de inyectar «contenido idealista» a «lo insuperablemente desapasionado» del argumento. La marea alta, sobre todo de los dramas napoleónicos alemanes de los años 1860-1890, que se cifraron principalmente al modelo de Dumas, y de los cuales ninguno tuvo éxito, buscó impresionar con los efectos teatrales, la fascinación del nombre, las citas y posturas conocidas, transmitiendo material histórico-didáctico y no el planteamiento de problemas. El carácter de Napoleón se convirtió en rutina, era un jefe militar tiránico o, si la obra tenía signo antifrancés, un déspota

falso y astuto; con frecuencia se pusieron de acuerdo la obligación patriótica de condenar a Napoleón y el culto al héroe.

Hacia 1850 el aspecto positivo del mito de Napoleón se había establecido ya en Francia de tal modo, que sólo podía sufrir ya matizaciones: la concepción del mismo como un gigante había sucedido a la de «monstruo», propugnada por Mme de Staël. Hasta entre los poetas, los antiguos críticos de Napoleón habían defendido su involuntario reconocimiento del emperador afirmando que el genio de éste había sufrido luego un giro hacia la dictadura (Chateaubriand, Lamartine). Tras la aparición de la obra de Stendhal *La vie de Napoléon* (1876), fueron cada vez más las obras literarias que se valieron de la construcción de un Napoleón joven e idealista y de un Napoleón posterior poseído de la locura del cesarismo, cuyo cambio se produjo ya, según Stendhal, en el momento de la toma de Venecia en 1797, y, para intérpretes posteriores, después del golpe de Estado o en el momento de ceñir la corona imperial y repudiar a Josefina. Estas obras recibieron nuevo impulso con la caída de su sucesor, Napoleón III. V. Hugo, todavía como republicano partidario de Napoleón, al que consideraba la mayor gloria nacional de Francia, juzgó que el gran Napoleón había sido castigado en el pequeño por el conflicto político del 18 Brumario (*L'Expiation*, poema, 1852). Tuvo gran importancia para la nueva acentuación el análisis filosófico del problema de la violencia. Mientras que tanto la iglesia católica (Barbicinti, *Napoleone I e Pio VII*, epopeya, 1890; Bonsignore-Cutroni, *Poema Napoleoneidos*, epopeya lat., 1901) como la iglesia puritano-protestante, representada en el drama del inglés R. W. Buchanan (*The Drama of Kings*, trilogía coral, 1871), condenaban a Napoleón aun reconociendo sus méritos, y Tolstoi, el apóstol de la no violencia cristiana, calificaba su grandeza de grandeza aparente, porque en ella «no se hallaban también la sencillez, la bondad y la verdad», Nietzsche vio en él a la encarnación de su ideal del superhombre manteniendo con esta tesis su influencia durante mucho tiempo. La tragedia de K. Bleibtreu *Schicksal* (1886; en su última versión: *Der Übermensch*, 1896) recalcó la importancia de la misión de Napoleón, cuyo signo feliz fue su enlace con Josefina; la separación de ella trae al Bonaparte ansioso de poder el cambio de estrella en su carrera meteórica.

En el Impresionismo hallamos los acentos aportados por Nietzsche junto con la inclinación hacia el ambiente y el gesto y el desahogo lírico. El superhombre Napoleón se nos presenta como soñador sentimental en la obra de R. Voss (*Wehe dem Besiegten*, drama, 1888), como víctima trágica del contraste entre el genio político y el hombre que sufre se nos presenta en E. Ludwig (drama, 1906), como solitario espiritual, que sustituye la fuerza por el gesto grandioso, en C. Hauptmann (*Bürger Bonaparte; Kaiser Napoleon*, dos dramas, 1911). El drama monstruo en tres partes de Th. Hardy *The Dynasts* (1903-1908), en el que han sido incluidas pantomimas para dominar la masa del argumento, demostró la impotencia incluso del más grande de los hombres ante el destino y la caducidad de las cosas humanas. El ciclo de poemas de G. Pascoli *Napoleone* (1913) colocó al solitario de Santa Elena junto al gigante Atlas y al titán Prometeo. En cambio, G. B. Shaw (*The Man of Destiny*, drama, 1898) desmitificó al vencedor de Marengo haciéndole desempeñar un papel indigno en manos de una mujer espía.

La desidealización, pero no la desmitificación del personaje, fue llevada a cabo por el Expresionismo en el siglo xx, que, como proclamador de la fraternidad y la humanidad, sólo podía ver en Napoleón al sojuzgador y destructor de la libertad humana y al escarnecedor de las obras morales, acercándose de este modo a la imagen napoleónica de Tolstoi. El drama de H. Essig *Napoleons Aufstieg* (1912), que lleva la acción hasta el momento de la coronación, como principio de la auténtica época de terror, vio a Napoleón como representante del diablo. F. v. Unruh (*Bonaparte*, drama, 1927) creía que la transformación de Napoleón era debida a la infidelidad de Josefina. Fijándola con el fusilamiento del duque de Enghien, el inglés H. Trench (drama, 1919) muestra la mentalidad práctica inhumana de Napoleón en su discurso con un joven inglés, que quiere liberar a Napoleón de su propio demonio y al mismo tiempo a su patria y a toda Europa. El drama de B. Blume, escrito con clarísima tendencia antibélica (1926), situó el mal más en los efectos que en el propio carácter de Napoleón. A. Zweig (*Bonaparte in Jaffa*, drama, 1939) muestra al tirano como traidor a los ideales de la revolución francesa, y finalmente J. Anouilh (*La foire d'Empoigne*, drama, 1960) llegó incluso a utilizar a Luis XVIII como



monarca legítimo y que actuaba con amor hacia el pueblo como contrapunto del afectado cesarismo de Napoleón.

La tendencia a la objetivización del tema y, al mismo tiempo, el creciente interés por el problema de la dictadura en general pueden comprobarse por el aumento tanto de las biografías apologéticas (B. Vallentin, 1923; E. Ludwig, 1925; A. Merejkovski, 1928) como de las condenatorias (W. Hegemann, *Napoleon oder der Kniefall vor dem Heros*, 1927). En Italia el fascismo conectó en cierto modo con la era napoleónica (B. Mussolini/G. Forzano, *Campo di Maggio*, drama, 1932).

Al lado de la auténtica discusión del problema napoleónico, la literatura se ocupó también con frecuencia de la descripción de los rasgos humanos particulares del gran hombre, extrayendo de la totalidad del argumento sus relaciones con las mujeres (K. Biesenthal, *Der Stern des Korse*, drama, 1890; H. Bahr, *Josefine*, drama, 1898; R. H. Bartsch, *Wenn Majestäten lieben*, novela, 1949; K. Bartz, *Benimm dich, Paulette*, novela, 1952), o describió al personaje con ironía partiendo de otro centro de acción (W. Hasenclever, *Napoleon greift ein*, drama, 1929; G. Kaiser, *Napoleon in New Orleans*, drama, 1941; H. Menzel, *Noch einmal Napoleon?*, drama, 1943). El éxito de una novela con tema novedoso como la *Désirée* de A. Selinko (1951) ha de atribuirse, en parte, a que aquí el destino meteórico de Napoleón está visto desde el ángulo de una mujer ingenua, impulsiva y cariñosa, siendo contrastado con el camino lleno de responsabilidad del general Bernadotte. Es casi imposible recoger las numerosas obras que utilizan a Napoleón como figura marginal, secundaria o de fondo.

M. Dell'Isola, *Napoléon dans la poésie italienne à partir de 1821*, Paris, 1921; M. Schömann, *Napoleon in der deutschen Literatur*, 1930; J. Dechamps, *Sur la Légende de Napoléon*, Paris, 1931; K. Lehmann, *Die Auffassung und Gestaltung des Napoleon-Problems im englischen Drama*, tesis, Erlangen, 1931; F. Stählin, *Napoleons Glanz und Fall im deutschen Urteil*, 1952; E. Kreihanzl, *Napoleon im französischen Drama des 19. Jahrhunderts*, tesis, Viena, 1953; M. Descotes, *La légende de Napoléon et les écrivains français du 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1967.

**Narciso.**—El mito griego del hermoso joven Narciso, que por rechazar todo amor, especialmente el que le ofrece la ninfa Eco, es castigado a contemplar en el espejo de un manantial su propia imagen enamorándose de sí mismo y muriendo de nostalgia,

mientras que en el lugar de su muerte brota el narciso —también se han utilizado como variantes la transformación del joven en un narciso y el suicidio del joven desesperado—, ha sido interpretado por la filosofía neoplatónica en el sentido de que el alma al entregarse a la imagen ficticia de la belleza sensual se hunde en la oscuridad espiritual. Es más racionalista la versión literaria de Ovidio (*Metamorfosis III*), que incluyó una profecía de Tiresias, según la cual Narciso alcanzaría una edad avanzada, si no llegaba a conocerse a sí mismo; mientras que la ninfa desdénada se convierte en piedra, muere Narciso entre las burlas del eco de sus lamentos. La conexión del mito de Narciso con el destino de la ninfa Eco sólo se encuentra en Ovidio y en los autores por él influidos. Perteneció asimismo a esta tradición la importante división en dos partes del episodio de la imagen reflejada en las aguas: la primera corresponde al estadio del error (Narciso cree ver en el agua a un bello muchacho del cual se enamora), la segunda corresponde al estadio de la conciencia (Narciso se da cuenta de que el muchacho reflejado en el agua es él mismo, comprendiendo entonces que su amor es imposible).

Ahora bien, como el desarrollo del argumento de Narciso durante la Edad Media y principios de la Moderna se basaba fundamentalmente en el estudio que de Ovidio se practicó en aquellos siglos, resultó que el error debido a éste se convirtió en algo definitivo. Al igual que la mayoría de las figuras tratadas por Ovidio con intención ejemplar, Narciso es un ejemplo de amor imposible, de víctima de una ilusión, de lo peligroso que es entregarse a bellezas temporales y efímeras, es un ejemplo de persona que sufre el castigo de falta de amor. En los primeros siglos jamás es utilizado como un ejemplo de amor consciente a sí mismo, ni ligado a la idea de la autognosis o al problema de la propia identidad.

La adaptación más antigua del argumento de Narciso se debe al siglo XII. *Li Romans d'Alixandre* contiene un relato sobre «Narciso» adaptado al ambiente cortesano: en él se cuenta que la princesa Dané se enamora del cazador Narciso hasta el punto de salir a su encuentro en el bosque por la mañana temprano, aun a sabiendas de que este proceder va contra el decoro, y allí le declara su amor. Él le llama la atención sobre lo incorrecto de su comportamiento y rechaza su amor. Entonces ella pide ayu-

da y venganza a Venus, para que aquél aprenda lo que es un amor no correspondido. Narciso toma su imagen reflejada en el agua por la de una ninfa, diosa o hada (el aspecto de erotismo homosexual falta aquí y en todas las versiones siguientes); luego se da cuenta de que es la suya propia y, desesperado, desea unirse con Dané, a quien él había ofendido tan duramente, mostrándole al morir que se encuentra arrepentido. La princesa se arrepiente también de su deseo de venganza y confiesa que lo que más le gustaría sería morir con él. La intención del relato es ser una advertencia tanto contra el amor desmesurado (Dané) como contra el frío desdén del amor de otros (Narciso). Muy similar en la acción y en su intención es el relato que sobre Narciso trae el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (siglo XIII), aunque se ha eliminado en él todo rastro de la mitología antigua. Una auténtica novela de caballerías la tenemos en la obra de Robert de Blois *Floris et Liriope* (h. 1250): en ella el comportamiento orgulloso y hostil al amor que muestra Narciso se debe a una actitud similar en su madre Liriope. En el relato que sobre Narciso hay en *Li Romans d'Aleixandre* se basa el primer drama francés (segunda mitad del siglo XV), en el que un bufón que hace las veces de comentarista y crítico hace ver a Narciso que él no está enamorado de una bella muchacha, sino de su propia imagen, y que ése es el castigo merecido por haber desdeñado el amor de Eco. La tradición del *Roman de la Rose* llega hasta el relato que sobre Narciso se hace en la *Epistre d'Othéa* (1400) de Christine de Pisan y en la *Complainte de Eco* de Guillaume de Coquillart (s. XV). Alusiones a Narciso como amante insensato y sin esperanzas se encuentran en la lírica amorosa del siglo XII al XIV (Bernard von Ventadorn, Heinrich von Morungen) con tanta facilidad como los símiles del amante desdeñado con la figura de Eco («Plegaria a Venus», en la novela *Perceforest*, 1340; Petrarca, *Trionfo d'Amore*, 1338; Fernán Pérez de Guzmán, *El gentil niño Narciso*, primera mitad del siglo XV; A. Caulier, *L'Hospital d'amours*, h. 1430). Anteriores a éstas hubo interpretaciones alegóricas del mito, que lo consideraban como símbolo de la vanidad (Arnolph von Orléans, siglo XII; Alexander Neckam, siglo XII), recibiendo nuevo apoyo con el *Ovide moralisé* (1316/1328) y el *Ovidius moralizatus* (1342), obras

ambas que hacen hincapié en el motivo del orgullo castigado.

Boccaccio (*Genealogia Deorum*, h. 1360) fue el primero que volvió a dar al relato su marco mítico y su trasfondo originales, aun cuando siguió interpretándolo con el tono de alegoría de la vanidad, que ya las adaptaciones medievales le habían dado. La reanudación de la interpretación neoplatónica por parte de Marsilio Ficino (*Commentarium in Convivium Platonis*, 1469) supuso una ampliación, pero no una negación de los comentarios medievales. Sólo después de la edición príncipe de las *Metamorfosis* (1471) se iniciaron las interpretaciones alegórico-racionalistas del mito, pretendiéndose ver en sus personajes la encarnación de virtudes y vicios (G. A. dell'Anguillara; J. Clapham, lat., 1591). Para la lírica del Renacimiento también simbolizó este argumento el amor sin esperanza, siendo indiferente a quién se considerara en tal situación, si a Narciso o a Eco (Ronsard, *Le Narsiss*, 1554, y *Que laschement vous me trompez*, 1552; Th. Watson, 1582; M. Scève; Ph. Desportes; E. Spenser). Una excepción a esta corriente la constituye el poema de Th. Eward *Narcissus* (1595), que utilizó el argumento para componer una sátira contra el estilo y temas de la poesía sentimental contemporánea.

El siglo XVII siguió un criterio más amplio en el tratamiento del argumento, dirigiendo sus críticas contra la interpretación alegórica de los mitos clásicos (L. Richer, *L'Ovide bouffon*, 1649; I. de Benserade, *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*, 1676). Con Bacon se convirtió Narciso en el símbolo del enamorado de sí mismo. Por lo demás, el siglo XVII relegó el argumento al mundo pastoril, volviendo a hacer hincapié en el desdén y las quejas de Eco (R. Brathwait, *Narcissus'Change*, 1611; P. de Marbeuf, *Flos Narcissus*, lat., 1628; J. Bermúdez y Alfaro, *El Narciso*, 1618; M. de Faría y Sousa, *Eco y Narciso*, 1620; J. Tamayo de Salazar, *Fábula de Eco*, 1631; Miguel de Barrios, *A Narciso y Eco*, 1665). J. Shirley (*Narcissus or the Self-Lover*, 1618) siguió trabajando con los rasgos peculiares de la tradición medieval, pero presentó el relato como mera historia de amor sin pretensiones mitológicas ni didácticas; Eco, arrepentida, asiste a los últimos instantes de Narciso y luego se arroja al agua, en la cual se encuentra apresada desde entonces. Como parte integrante del poema didáctico *Lau-rel de Apolo* (1630) de Lope de Vega, la

historia de Narciso vuelve a tener un carácter ejemplar; éste es castigado por su frialdad. El argumento aparece con frecuencia en las poesías de Marino; en *L'Adone* (poema épico, 1623) se insiste en que el castigo se debe al desdén amoroso; la canción titulada *Echo* pinta a la ninfa en la naturaleza cantando sus quejas. La moda del poema ejemplar trajo consigo un gran número de poemas de tipo descriptivo que versaban sobre relatos de corte edificante acerca de la historia de Narciso y la ninfa Eco (Marino, *La Galleria*, 1620; G. de Scudéry, *Le Cabinet*, 1646). Relacionados con éstos están los poemas que giran en torno al motivo de la imagen reflejada en las aguas, en los cuales se describe la belleza de algunas mujeres (Tristan L'Hermite; P. Fleming, *An Anna, die Spröde*, 1639). El momento en que Narciso se enamora de sí mismo desempeña su papel en poemas de G. Chapman y H. More. Milton (*Paradise lost*, 1667) aplicó a \*Eva el episodio de la imagen reflejada en las aguas; claro que la madre del género humano se da cuenta de que el amor a Adán es más importante que el amor a sí misma y a su propia belleza. No obstante, el enamoramiento de sí mismo dio lugar a interpretaciones que lo convertían en una autocontemplación mística y en autosuficiencia (J. Balde; Angelus Silesius); incluso en el ámbito de lo profano pudo interpretarse positivamente la actitud de Narciso, de modo que llegó a aparecer como «el más casto de los amantes» (J. Puget de la Serre, *Les Amours des Déesses*, heroída, 1627).

Una versión bastante original es la comedia palaciega *Eco y Narciso* (1661) de Calderón, que cuenta además con el recuerdo del canto y la danza. En ella desempeña un papel importante la madre de Narciso, que querría preservar a su hijo del cumplimiento del oráculo y por eso lo educa apartado del mundo; el asunto recuerda a *La vida es sueño*. Narciso es atraído por el canto de Eco, enamorándose de ella; la madre quiere protegerlo de la voz de ésta, advirtiéndole a su hijo del peligro que corre y privándole de su voz a la ninfa. Sólo después de las explicaciones que le da la madre, reconoce Narciso su propia imagen. Tanto él como Eco, llevados de su amor, pierden el juicio, sufriendo la conocida metamorfosis. Sor Juana Inés de la Cruz adaptó a auto sacramental la comedia de Calderón con el título de *El divino Narciso* (h. 1680), siendo equiparado Narciso a Cristo y Eco a la naturaleza humana. Todavía en 1772 es imi-

tada la obra de Calderón por C. Gozzi, aunque transformado en feliz el trágico desenlace. La tradición operística del argumento comienza con O. Persiani/L. Cavalli (*Narciso ed Eco immortalati*, 1642) y sigue desarrollándose durante los siglos XVII y XVIII (F. de Lemene/G. Bozzio, *Narcisso*, 1676; G. Fiedler/J. S. Kusser, *Narcissus*, 1692; G. F. Stölzel, *Narcissus*, 1711; C. S. Capeci/D. Scarlatti, *Amor d'un ombra*, 1714, titulada más tarde simplemente *Narcisso*; J.-B. de Tschudi/W. Gluck, *Echo et Narcisse*, 1779). Casi todas estas óperas tienen un final feliz.

El siglo XVIII siguió en lo esencial la pauta burlesca marcada por el XVII en el tratamiento del argumento. Narciso no fue para ellos un personaje trágico (Fontenelle; O. Dalin; Hölty). Cierta similitud con la versión de Calderón tiene un poema de J.-Ch.-L. Malfilâtre titulado *Narcisse dans l'île de Vénus* (1769): Narciso y Eco son una pareja de enamorados, que son separados por el destino, cayendo en la desgracia; a Juno le toca hacer de diosa hostil e intrigante. J.-J. Rousseau introdujo esta fábula tradicional en el marco de una moderna comedia de costumbres (*Narcisse ou L'Amant de lui-même*, 1752). Una joven quiere librar a su hermano de la vanidad a que es dado; para ello lo ridiculiza pintándolo vestido de chica. Pero el muchacho en lugar de reconocerse en dicho retrato, se enamora de la imagen en cuestión y deja a su novia. Sólo cuando ésta logra darle celos, domina él su inclinación por el desconocido del cuadro; y tras este cambio su hermana le explica lo ocurrido. Es un error sacar de la feminización del cuadro ulteriores conclusiones psicológicas sobre el autor y sus personajes. El engaño de que es víctima Narciso, que no se reconoce a sí mismo en la imagen, sino que cree estar viendo la de una mujer, pertenece al argumento desde la tradición medieval, que, pese a Ovidio, seguía teniendo vigencia en el siglo XVIII. El final feliz, que supone la curación de Narciso, se encuentra ya en *La Fontaine* (*L'Homme et son image*).

Con Herder cobró nuevo impulso el argumento de Narciso; pues, aunque critica el hipercultismo de Ovidio, considera sin embargo que para la poesía tales mitos eran imprescindibles. A finales del siglo XVIII fue muy utilizado el símbolo del espejo, pues, entre otras cosas, se consideraba al alma del artista como el espejo en que se reflejaba el mundo; lo cual iba a poner de ma-

nifiesto el problema del subjetivismo en el arte con el consiguiente peligro de que éste se quede en mero reflejo de la personalidad del artista. El narcisismo del artista se convierte en motivo para el Romanticismo, apareciendo por primera vez en A. W. Schlegel: «Dichter sind... immer Narzisse» (Los poetas son... siempre unos Narcisos). En su poesía titulada *An die Rhapsodin* (1788) la obra de arte es imagen del alma, en cuya contemplación se queda embelesado el poeta. En el soneto *Narcissus* (1800) el poeta suspira por la imagen reflejada y quiere fundirse con ella, pero él sabe que esa imagen en el momento de la unión desaparece surgiendo de nuevo la nostalgia por su contemplación y, por consiguiente, el deseo de restaurarla. La metáfora de la flor inclinada sobre la imagen que de la misma se refleja en el agua se repite con frecuencia en la literatura del siglo XIX; F. Schlegel la utiliza como símbolo principal en su *Lucinde* (1799). A medida que Narciso fue convirtiéndose en símbolo y problema, el resto del relato y la «metamorfosis» fueron perdiendo importancia y tanto más tensa se hizo la cadena causal con que se mantenía el sentido en todo el conjunto. En esta época de simbolismos, F. Creuzer renovó en *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1810-1812) la interpretación neoplatónica: El alma que busca encuentra, en lugar de la realidad, la ficción, y Eros, ofendido por la vanidad y el egoísmo, exige expiación. La interpretación de Creuzer recuerda la del sueco P. D. A. Atterbom en su poesía *Narcissen* (1811), en la que la flor es símbolo del artista que ha perdido su propio yo íntimo («sein wirkliches Selbst»), sólo recuperable en el fantástico mundo de la poesía. Eso mismo pretende expresar en su ballet *Narciso* el romántico sueco E. J. Stagnelius. El motivo de la flor tiene resonancias en J. Keats (*I stood tip-toe upon a little hill*, 1817), en Shelley (*The Sensitive Plante*, 1820) y en F. Rückert (*Narcissus*, poesía, 1823); este último le dio un tono sentimental y trivial: el amante desea transformarse en flor para estar así más cerca de su amada. Grillparzer —sin mencionar a Narciso— aplicó a Zacarías Werner el mito del autoenamoramiento: «O unglücksel'ge Frucht der Selbst-beschauung, Du hast dich auch geschaut und bist gestorben» (Oh fruto desgraciado de la autocontemplación, también tú te has contemplado a ti mismo y has muerto), en *Nachruf auf Zacharias Werner*, 1823. El dra-

ma afortunado de A. Brachvogel (1857) aplicó el nombre de Narciso al tipo del escritor vanidoso, fracasado y finalmente rebelde, que recogió de la obra *Rameaus Nefte* de Diderot/Goethe.

Como símbolo de la avaricia vital y del egoísmo fue especialmente fructífero el argumento narcisiano en la época de la «décadence». O. Wilde (*The Picture of Dorian Gray*, novela. 1890) modificó el tema del hombre enamorado de su propia imagen: Narciso-Gray entrega su alma, para conseguir que en su lugar sea su retrato el que envejezca; despiadadamente el retrato va recogiendo la deshonra del perverso. Como símbolo lírico del esteticismo aparece Narciso en R. Régnier (*L'Allusion à Narcisse*, 1926) y también en el poema *Narcisse parle* (1891) del joven P. Valéry. Sin embargo a partir de A. Gide (*Le Traité du Narcisse*, 1891), de la época de madurez de Valéry (*Fragments du Narcisse*, 1926) y de R. M. Rilke (*Narziss*, 1913) se empezó a desarrollar una sublimación del egoísta Narciso hasta convertirlo en símbolo del espíritu disciplinado, dispuesto a la renuncia y meditativo, para el que la unión en el matrimonio es un despilfarro y una disminución del propio yo; en Rilke el Narciso que se refleja a sí mismo vuelve a aspirar de nuevo la belleza que irradia. El concepto narcisista ascético influye por ejemplo todavía en la titulación del *Narziss und Goldmund* de R. Hesse (novela, 1930).

Coincidiendo un poco con el efecto latente de un predominio del egoísmo y de la contemplación del propio yo en la literatura del Neorromanticismo y de principios del siglo XX (Dostoievski, *Raskolnikov*; Spitteler, *Imago*; Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*; Werfel, *Spiegelmensch*; Kafka, *Der Prozess*; Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*), aparecen el neologismo «narcisismo», acuñado por el psicólogo P. Näcke en 1899, así como la fundada aplicación psicoanalítica del mismo por Freud (*Zur Einführung des Narzissmus*, 1914) en el sentido de una cierta perversión consistente en tratar al propio cuerpo del mismo modo que al de cualquier otro objeto sexual. La interpretación filosófica de R. Kassner (*Narziss*, 1928) puso especialmente de manifiesto la embriaguez del propio Yo atribuible a la falta de amor y a la contención. Es indudable que el concepto significado por el término «narcisismo» desempeñó un importante papel en las obras literarias, posteriores al libro de Freud, que se ocupaban del argumento de Narciso (J.

Gasquet, *Narcisse*, Parte I.: «La Maison», 1931). La historia de este argumento literario es una prueba en contra de la posible justificación de la teoría que supone que los autores de obras basadas en el mismo hayan tenido que tener tendencias narcisistas o que los autores antiguos hayan recurrido al mito siendo conscientes de que en la realidad se daba el fenómeno del narcisismo.

H. Mitlacher, «Die Entwicklung des Narzissbegriffs» (*Germanisch-romanische Monatsschrift*, 21), 1933; R. Mühlher, «Narciss und der phantastische Realismus» (en Mühlher, *Dichtung der Krise*), 1951; R. Derche, *Quatre Mythes poétiques: Oedipe-Narcisse-Psyché-Lorelei*, Paris, 1962; L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, 1967.

**Nausícaa.** — El delicado e idílico episodio del naufragio \*Ulises, en las costas de Esqueria, con la princesa Nausícaa, que es la única, del grupo de muchachas dedicadas al juego de la pelota, que conserva la dignidad y la inteligencia ante el héroe desnudo, proporcionándole vestidos y presentándolo a sus padres, lo que le facilita la ayuda para su regreso a la patria, es mencionado sólo muy escuetamente en la *Odisea* de Homero. Si bien Nausícaa dice a una de sus íntimas que desearía por marido a un hombre como aquél, y Ulises le promete a instancias de ella que conservará su recuerdo una vez en su patria, ambas expresiones pueden no tener más valor que ser prueba de una gran admiración del uno hacia el otro. La tradición posterior a Homero hizo que Ulises le propusiese un matrimonio con Telémaco, probablemente bajo la impresión de que había algo que reparar respecto a Nausícaa; Dictis Cretensis y las novelas troyanas medievales llegaron a unir efectivamente en matrimonio a Nausícaa y Telémaco. Esta tradición fue continuada después en los poemas épicos más modernos (J. J. Bodmer, *Telemach und Nausikaa*, 1776; K. L. Kannegiesser, *Telemachos und Nausikaa*, 1846). El contenido de la tragedia perdida *Nausícaa* o *Las Lavanderas* de Sófocles es tan imposible de reconstruir como el de sus *Feacios*, pero parecen seguros el escenario de la playa con las jóvenes jugando a la pelota y el hecho de estar protagonizada por Nausícaa, papel representado por el propio Sófocles.

El impulso para una vida dramática propia del argumento partió de Goethe, quien durante su permanencia en Sicilia sintió tan intensamente la ensoñación del extranjero

acogido con tan gran hospitalidad, que corrigió el plan trazado ya para un *Odysseus auf Phäa* convirtiéndolo en la escenificación de *Nausikaa*, de la que empero sólo escribió 150 versos (1786-1788). El momento más fértil para ser llevado de la forma épico-idílica al drama lo veía Goethe en el amor no correspondido de Nausícaa por el extranjero, que oculta su nombre, pero que con sus narraciones y sus hazañas guerreras en la corte de Alcínoo atrae de tal forma a la hija de éste, que llega incluso a comprometerse con una confesión pública de su amor obligando con ello al héroe a revelar su nombre; mientras que Ulises y Alcínoo creen haber encontrado una solución en el compromiso de Nausícaa con Telémaco, la desdeñada se suicida.

La culpa del hombre maduro y el tema de la renuncia, que conmovieron a Goethe y son también la base de la adaptación de A. Stifter en su *Nachsommer*, no pudieron ser dominados por las numerosas dramatizaciones de los siglos XIX y XX. La acción idílica demostró no ser apta, a no ser que se la ampliase considerablemente. Debido a su cautela y a su falta de sinceridad, Ulises resultaba un héroe un tanto frío, que ni siquiera fue capaz de justificarse suficientemente con el motivo de la fidelidad conyugal, que utilizó muy tarde, y al que falta la encarnación viva de Penélope. H. Viehoff (1842) y H. Schreyer (1884) se consideraron exclusivamente como continuadores de Goethe, sustituyendo Schreyer el suicidio de Nausícaa por una muerte excesivamente rápida debida al sufrimiento. También H. Helge (*Odysseus auf Scheria*, 1907) adaptó partes del fragmento de Goethe. En la obra de A. Widmann (1855), Nausícaa se arroja al mar para reconciliarse con Poseidón y facilitar con ello el retorno del amado al hogar. Este final fue recogido tanto por H. Hango (1879) como por O. Weddigen (1909). En Hango Nausícaa lucha por el amor de Ulises e intenta incluso retenerle por medio de una intriga. En Weddigen la alevosía de Ulises queda eliminada al corresponder Ulises al amor de Nausícaa. E. Rosmer (1906) le hizo incluso consentir en un matrimonio, pero las noticias llegadas sobre la situación en Ítaca, recordaron a Ulises su deber para con Penélope, arrancándole de su idilio feacio, ayudado por la propia Nausícaa, que, poseída hasta tal punto de espíritu de renuncia, se arroja al mar después de su partida. También en R. Faesi (*Odysseus und Nausikaa*, 1911), Ulises, representado aquí como aven-

turero inquieto y consciente, no siente deseos de regresar hasta que recibe noticias de la patria. Además Faesi consiguió acentuar el dramatismo, al convertir a Ulises en causante de tensiones políticas en Esqueria, que espera resolver por medio del matrimonio con Nausícaa. Las adaptaciones más modernas son las de K. Grassberger (epopeya, 1930), W. Becker (drama, 1939), S. Berger (novela, 1941), E. Peterich (drama, 1943) y E. Schnabel (*Der sechste Gesang*, novela, 1956). La vacilación entre la esposa que espera y la tentadora belleza de la joven se ha convertido también en tema lírico (R. Schlösser, *Die Geburt des Homer*, ciclo poético, 1943). R. Graves inventó en su novela *Homer's Daughter* (1955) procesos «históricos» como fuente del argumento; su obra sirvió a la americana P. Glanville-Hicks de base para el libreto de la ópera *Nausikaa* (1961).

El episodio de Nausícaa es también una de las etapas de las adaptaciones dramático-musicales cíclicas del argumento de Ulises (P. Graff/M. Bruch, *Odysseus*, oratorio, 1873; A. Bungert, *Die Homerische Welt*, ciclo operístico, 1901), así como de las adaptaciones épicas y noveladas de este amplio complejo.

E. Horner, «Nausikaa-Dramen» (*Bühne und Welt*, 13), 1910/1911; J. Heilborn, *Nausikaa in der deutschen Dichtung*, tesis, Bratislava, 1921; H. Höllriegel, *Odysseus und Nausikaa im deutschen Drama der Jahrhundertwende*, tesis, Viena, 1936.

Necker, Olivier. Ver Luis XI.

**Neidhart.** — El poeta lírico medieval Neidhart von Reuenthal (h. 1180-h. 1250), al que su crítica sana contra el refinamiento cortesano y su odio hacia las pretensiones de los labradores convirtieron en genial parodista del Minnesang, tuvo el curioso destino de ser conocido en los siglos posteriores más como argumento literario que como poeta. El papel de burlador y enemigo de los labradores, que se había atribuido a sí mismo en sus propias poesías, fue desarrollado por sus imitadores en numerosas «neidhartianas falsas», hasta que se formó alrededor de su persona la antología de anécdotas bufas *Neidhart Fuchs* (h. 1490); como gran enemigo de los labradores aparece también Neidhart en la epopeya satírica *Der Ring* (fin. s. xiv) de Heinrich Wittenweiler.

Entre los cuentos bufos sobre Neidhart ha tenido un desarrollo literario especial el *Neidhart mit dem Veilchen*. No es original

del propio Neidhart, pero está incluido en un manuscrito de finales del siglo xiv todavía de estilo cortesano, que es una narración sencilla de estilo épico. Neidhart sale al campo con objeto de buscar la primera violeta, y después de haberla hallado la cubre con su sombrero. Va a palacio y llama a la duquesa, pero cuando ésta levanta el sombrero para coger la flor, la violeta ha desaparecido; los labradores han gastado una broma a Neidhart. La duquesa se aparta indignada de Neidhart, que se lamenta amargamente. Una estrofa añadida más tarde cuenta cómo Neidhart apalea a los labradores. Las versiones más toscas del *Neidhart Fuchs* cuentan que en sustitución de la violeta han colocado bajo el sombrero excremento humano y que los labradores bailan alrededor de la violeta robada; la duquesa perdona a Neidhart.

Costumbres populares de primavera, como la búsqueda de la violeta y el baile, así como el designio de que la joven que pueda cortar la flor se convierta en la «Maibuhle» (amada de mayo) del que la encuentra, acercaron la fábula a las costumbres carnavalescas y con ello la bufonada tuvo en el carnaval su florecimiento literario. La fábula del cuento bufo es limitada y al perder importancia las costumbres en que se basaba tuvo que aparecer como una simple broma de mal gusto. El motivo de la burla de los labradores, que es el que sostiene la figura de Neidhart, perdió toda su gracia al cambiar la posición social de los labradores.

Las obras escénicas sobre Neidhart muestran la limitación de las posibilidades de desarrollo del argumento. El *St. Pauler Spiel* (med. s. xiv) se ciñe torpemente al proceso épico, el *Grosse Tiroler Neidhart-Spiel* (1.<sup>a</sup> mit. del s. xv) introdujo al duque como motor de la acción, pero no amplió la fábula auténtica, sino que se limitó a adornarla con bailes de los caballeros y labradores, añadiendo una serie de cuentos en los que Neidhart gasta bromas a los labradores, y que nada tiene que ver con la acción de la violeta. El *Sterzinger Szenar* (med. s. xv) y el *Neidhart-Spiel* (fin. s. xv) volvieron a suprimir los cuentos añadidos; lo de que Neidhart era un poeta ha desaparecido. Hans Sachs que en tres cantos utilizó bromas de Neidhart, entre ellas la historia de la violeta (1556), las utilizó también para una carnavalada (1557), uniéndolas con otro cuento en el que el duque figura como amante rebotado de la mujer de

Neidhart. La sátira aldeana había perdido en la época de la Reforma todo su sentido y su atractivo.

Los elementos de la acción utilizados ya en las escenificaciones de Neidhart y que intentan su adaptación pantomímica fueron seguramente la base del ballet *Das wiedergefundene Veilchen* de Salvatore Viganò, que fue estrenado en 1795 en el teatro Kärntnertor de Viena. En 1850 utilizó Anastasius Grün, en la parte dedicada a Neidhart del «poema» *Der Pfaff vom Kalenberg*, la historia de la violeta; su intención de llegar a una reconciliación entre Neidhart y sus enemigos sirvió para suavizar desde un principio las bufonadas aldeanas, quitando con ello la gracia a su intención original de crítica histórica.

K. Gusinde, *Neidhart mit dem Veilchen*, 1899.

**Neoptólemo. Ver Aquiles, Andrómaca, Casandra, Filoctetes.**

**Nerón.**—La figura de Nerón (37-68), que subió al trono debido al asesinato de su padrastro Claudio por su madre Agripina, dejando por el momento el gobierno en manos de ésta y de su maestro Séneca, pero que a instancias de su amante Popea Sabina envenenó a Agripina en el 53; que después, para poder casarse con Popea, envenenó también a su esposa y hermanastra Octavia; que en el 64 mandó incendiar Roma para inspirar su fantasía literaria, declarando culpables a los cristianos y persiguiéndolos con gran crueldad; que ordenó la ejecución de los miembros de una conspiración contra él dirigida por C. Calpurnio Pisón, y que se dejó matar finalmente durante un motín de los soldados por uno de los amotinados, ha penetrado en la memoria de la humanidad como la encarnación del tirano cruel y degenerado, inspirando gran número de obras literarias; sólo las dramatizaciones se acercan al centenar.

Una leyenda popular romana sobre el retorno de Nerón aparece ya en Tácito, Suetonio y San Agustín y se fundió más tarde con las profecías del *Apocalipsis* sobre el \*Anticristo atribuidas a Nerón, convirtiéndose en la leyenda de Nerón como Anticristo, que recibió forma literaria en el *Carmen Apologeticum* de Comodiano (s. v), siendo conocida hasta muy entrado el siglo XIII. Narraciones legendarias sobre las relaciones de Nerón con su propia madre, con Séneca y con el mago Simón, que aparecen en la *Kaiserchronik* (1135/1150), en el *Moritz von*

*Crafn* (1210/1220), en la *Legenda aurea* (h. 1270), en el *Roman de la Rose* (h. 1300) y en el misterio de Eustache Mercadé *Vengeance de notre Seigneur* (1396), se basan en una colección perdida de leyendas imperiales romanas.

También la literatura culta de la Antigüedad había adaptado ya el argumento. La tragedia *Octavia*, atribuida antes a Séneca, muestra al cínico monarca, que no teme ni a los dioses, ni al pueblo, que entra en escena con una orden de matanza y que la abandona con otra similar —la orden de ejecución de Octavia—. También los adaptadores posteriores gustaron de convertir en protagonista a una de las mujeres que rodearon a Nerón, ya que Nerón, según comprobó Schiller en su proyecto de tragedia sobre Agripina, «no tenía nada de grande, ni de noble en su naturaleza» que pudiera hacerle aparecer apto para ser convertido en héroe trágico. Lo que de Nerón atrajo a los escritores fue la monstruosidad de sus crímenes, el contraste del hombre sin moral con los cristianos, o la transformación en tirano del discípulo bienintencionado de Séneca. La gran variedad de acontecimientos y conflictos obligó a los dramaturgos a recortar un episodio o a narrar su fin, haciéndolo sin embargo aparecer apto para la adaptación épica en su totalidad.

En el siglo XVI las traducciones de *Octavia* difundieron el argumento; C. Rouillet recogió de *Octavia* el personaje de Nerón para su drama latino *Petrus* (1556). La época de florecimiento del argumento fue el barroco. La dramaturgia inglesa comenzó con un drama latino de M. Gwinne (1603) que en un espectáculo monstruo muestra toda la época de gobierno de Nerón. La tragedia anónima *Tragedy of Nero* (1624), atribuida hasta ahora a Th. May, está limitada a la última época de Nerón, en la que se aproxima lentamente el castigo para el César, lleno de vanidad teatral y megalomanía. La inclinación, que predomina aquí, a ofrecer poemas dramatizados en lugar de un drama histórico, caracteriza también el drama de Lope de Vega *Roma abrasada* (1629), que abarca toda la época de gobierno de Nerón. Contribuyeron también al desarrollo del argumento los dramas sobre el martirio de los apóstoles Pedro y \*Pablo en los que a Nerón correspondió el papel del oponente tiránico.

El libreto de G. F. Busenello para la ópera de Monteverdi *L'incoronazione di Poppea* (1624) ofrece un avance dramátúr-

gico, como cabeza de una serie de óperas neronianas barrocas, pero sin las crueldades y excesos en que nadaron después la ópera y el drama de la época, cumbre del barroco en Italia, Francia y Alemania. Entre ellas se hicieron populares sobre todo el *Nero* (texto de F. Ch. Feustking, 1709), la *Octavia* (texto de B. Feind, 1705) y la *Agrippina* (1709) de G. F. Händel. La contribución alemana aparece en dos dramas de D. C. von Lohenstein, *Agrippina* (1665), en la que la madre por celos de sus rivales persigue al hijo con declaraciones de amor, pero que en el momento de la muerte adopta la postura de una mártir, y *Epicharis* (1665), cuya protagonista es el alma de la conspiración de los Pisones, y en la novela de Anton Ulrich von Braunschweig *Octavia* (1677), en la que la noble esposa desdénada por Nerón es salvada de la muerte por el rey de los armenios Tiridates. En una esfera parecida se mueve el francés G. Gilbert con el drama *Les Amours de Néron* (1660), mientras que J. Racine creó en su *Britannicus* (1669) un Nerón que sirvió de modelo durante mucho tiempo, a pesar de que el protagonista de la obra era el hermanastro de Nerón, Británico, a quien Nerón hace envenenar por ser su rival en el amor y su posible rival en el trono imperial. El «heroic play» *Nero* de N. Lee (1675) incorporó el episodio de Británico como «underplot»; inventó para ello un contrapunto noble en la figura del primer marido de Popea, Otón, y de su hermano Pisón.

Para los dramaturgos del siglo XVIII la figura de Nerón tenía poco atractivo; aparecía con menos frecuencia (N. Péchantrés, *La mort de Néron*, 1703; J. F. Camerer, *Octavia*, 1748; J. J. Bodmer, 1769) y bastantes veces en relación con el personaje de Séneca, más propio de la época (F. K. Frhr. v. Creutz, *Der sterbende Seneca*, 1754; Ch. E. v. Kleist, boceto). El proyecto de Lessing de adaptar la muerte de Nerón quedó sin realizar.

En cambio el siglo XIX ofrece un nuevo florecimiento del argumento. La imagen del dictador relacionable con la actuación de \*Napoleón, el interés naciente por todo lo desorbitado y el problema del narcisismo convirtieron la locura cesárea prácticamente en el tema de moda, extrayendo incluso un rasgo trágico: la fantasía, que no se inspira ya en ninguna realidad y que por ello la destruye para proporcionarse un festín. El drama de K. Gutzkow (1835) vio en Nerón la confirmación de la dualidad de la na-

turalidad humana, uniendo el incendio de Roma y la muerte de Nerón en la escena final. La epopeya de R. Hamerling *Ahasver in Rom* (1866) enfrentó el ansia de morir de \*Ahasvero con el amor a la vida de Nerón, que acaba finalmente sumido en dudas, miedo a la vida y suicidio. Mientras que Hamerling explicaba el origen de la crueldad de Nerón por el desengaño de la falta de amor materno, en el drama de A. Wildbrandt (1876) sale a flote el tirano cuando el pueblo reclama la muerte de un hombre perdonado por él. El núcleo de la acción de los dramas del italiano P. Cossa (*Nerone artista*, 1871) y del inglés St. Phillips (1906), así como de la famosa novela *Quo Vadis?* de H. Sienkiewicz (1895), es la sobreestimación que Nerón tiene de sus dotes artísticas. Muchas obras neronianas de finales del siglo XIX se basan en puras intrigas (M. Greif, drama, 1877; C. Weiser, drama, 1881), en interés arqueológico, en la afición al telón de fondo de la Roma decadente o de las relaciones del emperador (A. Dumas, *Acté*, novela, 1847; W. Walloth, *Empress Octavia*, novela, 1883; E. Eckstein, novela, 1889; Hugh Westbury, *Acte*, novela, 1890; A. J. Church, *The Burning of Rome*, novela, 1892; F. W. Farrar, *Darkness and Dawn*, novela, 1891; J. Barbier/Rubinstein, ópera, 1879; F. Nycander, trilogía dramática, 1904).

La ópera de A. Boito (1901) recogió una antigua leyenda romana, con la inclusión del mago Simón que aquí es el culpable del incendio de Roma, del mismo modo que más tarde lo hizo L. Feuchtwanger (*Der falsche Nero*, novela, 1936) al incorporar la leyenda del retorno de Nerón unida al motivo del pretendiente al trono. El húngaro D. Kosztolányi (*A réres költő*, drama, 1922) mostró la envidia del dilettante. H. Gressiecker (*Die goldenen Jahre*, drama, 1951) puso frente al comediante Nerón al filósofo Séneca. L. Durell (*Actis*, drama, 1961) lo enfrentó con la patriota Actis. Dentro del espíritu de las intenciones chocantes de la dramaturgia más moderna, F. Marceau (*L'étouffe chrétien*, 1960) nos muestra a un Nerón que sondea conscientemente las profundidades de su alma, y que, avergonzado por su fracaso en la escena de amor con su propia madre, manda matar a ésta.

R. v. Gottschall, «Die Cäsaren-Dramen» (en Gottschall, *Studien zur neuen deutschen Literatur*), 1892; J. Engel, «Kaiser Nero in der Dichtung» (*Preuss. Jahrb.*, 105), 1901; E. Muellbach, *Die englischen Nero-Dramen des 17. Jahrhunderts*, tesis, Leipzig, 1910; J. F. F. Fluch, *Nero-Darstellungen, insbes. in der deutschen Literatur*, tesis, Giessen, 1924.



**Nibelungos.** — El argumento de los nibelungos se ha formado de diferentes complejos argumentales, que originariamente se desarrollaron separados y que han ido siendo relacionados poco a poco y finalmente unidos. Los dos núcleos temáticos más importantes son el de la muerte de Sigfrido y el de la venganza de Crimilda.

Las posibilidades de fijación histórica de la figura de Sigfrido, del héroe dominante de la leyenda heroica alemana y nórdica, continúan siendo muy discutidas. Parecen superados tanto el intento de ver en él una continuación del mito de Baldur, como el de asimilarlo al \*Arminio histórico. Probablemente han de considerarse como punto de partida para la historia de la muerte de Sigfrido los conflictos creados por el casamiento de un príncipe merovingio con una princesa borgoñona, y sobre el que posiblemente apareció un cantar heroico franco-borgoñón entre los siglos v/vi.

Las primeras fijaciones escritas del argumento de Sigfrido son el *Nibelungenlied* alemán (h. 1200) y la *Thidrekssaga* (h. 1260), que recoge una versión alemana algo más antigua, mezclándola con la tradición nórdica, así como los cantares de la *Ältere Edda* (h. 1270), las refundiciones en prosa de la *Völsungasaga* nórdica y las escuetas recopilaciones de la *Jüngere Edda* de Snorri Sturluson (princ. s. XIII).

Como capa más antigua del argumento la investigación literaria pudo considerar lo siguiente: Junto a los príncipes borgoñones Gunter, Godomar y Giselher llega un príncipe franco desterrado del bajo Rin, Sigfrido (Sigurd), y con sus hazañas se gana la amistad de éstos, su hermandad de sangre y a su hermana Crimilda (Gudrun). Gunter (Gunnar) se pone en camino acompañado de sus hermanos y de Sigfrido para pretender a Brunilda, que sólo desea entregarse al más fuerte de los hombres. Cree que el pretendiente es Sigfrido y se siente decepcionada con la proposición de Gunter. Éste no es capaz de vencer las pruebas de valor y fuerza impuestas por Brunilda como condición. Sigfrido le sustituye haciéndose pasar por él, pero colocando en la noche de esponsales una espada entre él y Brunilda, hasta el momento en que Gunter ocupa su puesto. El anillo, que Sigfrido ha quitado a Brunilda, lo regala a Crimilda. Algunos años después ambas mujeres discuten durante un baño en el Rin sobre el rango de cada una; en esta disputa Crimilda echa en cara a Brunilda el haber sido la

amante de su esposo en prueba de lo cual le muestra el anillo. Como consecuencia Brunilda se niega a cumplir sus deberes conyugales con Gunter, porque no quiere pertenecer «a dos hombres bajo el mismo techo»; con ello acusa a Sigfrido de infidelidad hacia Gunter. Hagen (Högni) que se halla fuera de la hermandad de sangre se encarga de dar muerte a Sigfrido. El desgarrador grito de dolor de Crimilda, al enterarse de la muerte de Sigfrido, provoca una horrible carcajada de Brunilda. Crimilda declara que Sigfrido era inocente, pero que ahora los borgoñones habían sido infieles. Quiere unirse en la muerte con Sigfrido y se atraviesa con una espada.

La versión original del argumento de Sigfrido se halla muy próxima a la del «*Alte Sigurdlied*» de las *Edda*. Sin embargo deben haber existido, tanto en la literatura alemana como en la nórdica, cantos paralelos y adaptaciones del argumento, que fueron perjudiciales para la unidad de la fábula e hicieron dudosos algunos rasgos hasta en las versiones más antiguas. Las relaciones de Brunilda con Sigfrido (mujer traicionada o también rechazada), el lugar del crimen (en el bosque o en el lecho conyugal), la postura de Hagen respecto a los reyes (hermanastro, pariente o vasallo) quedan sin aclarar. El origen desconocido de Sigfrido sirvió de incentivo para desarrollar la época de su juventud adornándola con motivos legendarios. Sigfrido se convierte en el educando de un herrero, mata a un dragón, por cuya sangre se hace invulnerable, consigue un tesoro y una capa mágica para hacerse invisible. Estas historias del joven Sigfrido se conservan en versiones antiguas (*Reginsmål*, *Fáfnismål*), pero también en otras más tardías del argumento (*Lied vom hürnen Seyfried*, s. XVI; *Volksbuch vom gehörnten Sigfrid*, h. 1700). Cualquier versión ocupada en el desarrollo del tema central heroico tenía que dejarlas de lado, como lo hizo ya el *Nibelungenlied*.

El gusto más tosco de épocas posteriores disfrutó con la descripción de la noche de bodas de Brunilda, en la forma en que es transmitida por la *Thidrekssaga*. Aquí no es ya una prueba de fuerza la que abre el camino de la posesión de Brunilda, sino que más bien está para la prueba de fuerza el dominio de ella misma, de su virginidad. Como Gunter es incapaz de cumplir esta misión, Brunilda se convierte con el consentimiento de Gunter en la concubina de Sigfrido. La escena del *Nibelungenlied*, en la

que Brunilda cuelga a Gunter de un clavo de la pared, es un recuerdo de las versiones precortesanas al estilo de las reflejadas en los cuentos rusos de sustitutos. Con los nuevos antecedentes, el reproche de Crimilda, la vergüenza de Brunilda y las dudas de los borgoñones acerca de la descendencia legítima de Gunter están fundamentados. El reproche a Sigfrido ha de limitarse a su falta de discreción en guardar el secreto y, para subrayar el aspecto escandaloso, la disolución de las reinas es trasladada a la publicidad del gran vestíbulo. La participación de Brunilda en la muerte de Sigfrido llega hasta el extremo de aconsejar colocar el cadáver de Sigfrido en el lecho de Crimilda.

La narración de la *Thidrekssaga* está influenciada en parte también por el cambio de las relaciones de Sigfrido con Brunilda, que acercaron el argumento a la poesía nórdica más moderna, y cuya versión más completa está en la *Völsungasaga*. Antes de que Sigfrido llegase junto a los borgoñones, atravesó a caballo las llamas que rodeaban el castillo de Brunilda y se prometió a la doncella del escudo con promesa de juramento y con un anillo. Los borgoñones le dieron una bebida mágica, que le hizo olvidar su compromiso anterior. De este modo el argumento de Sigfrido se había convertido en un drama de infidelidad, en el que el engaño durante el cortejo y la disputa de las dos mujeres no hacen más que aumentar el efecto. La unión en la muerte en una misma hoguera volvió a establecer la antigua vinculación.

Mientras que, en el Norte, Brunilda se convirtió en la protagonista del argumento de Sigfrido, en cambio, en Alemania, pasó Crimilda a primer plano. Ya el papel desempeñado por Crimilda en la historia de su venganza, considerada a partir de ahora como continuación, exigía esta acentuación. Para justificar a la gran vengadora era necesaria la gran amante Crimilda, sobre cuyo matrimonio no puede caer la sombra de otra unión o de una infidelidad por parte de Sigfrido, y era necesaria la gran enlutada, que debió hallarse ya en el final de la primera parte de las adaptaciones previas del *Nibelungenlied*. En sus ampliaciones épicas del argumento de Sigfrido el *Nibelungenlied* no había podido borrar todas las huellas de una imagen más antigua de Brunilda, pero la eliminó con energía de las escenas finales, rodeando a Crimilda y Sigfrido, que es un príncipe de los Países Bajos y no un caballero andante como hasta

ahora, con el brillante colorido de la poesía cortesana.

El argumento de Sigfrido tiene, como lo demuestran ya sus primeras versiones, a pesar de la unidad básica cuyo núcleo es el engaño de la conquista, grandes posibilidades de transformación, en tanto que fueron trasladados los acentos y ampliados los diferentes motivos. Cada uno de los cinco personajes principales —Sigfrido, Gunter, Hagen, Crimilda, Brunilda— tiene un destino trágico, que se halla unido indisolublemente con el de los demás. Fidelidad e infidelidad, buena fe y engaño, amor y odio están concentrados al mismo tiempo en una misma persona y en una misma situación. El argumento puede elevarse hasta una altura heroica y estrecharse hasta reducirse al motivo del hombre entre dos mujeres o incluso a un problema de derechos femeninos. La escala de los sentimientos es ya extraordinariamente amplia en las versiones más antiguas. La situación dialéctica de todos los personajes facilita tanto la adaptación dramática como la épica, que en el *Nibelungenlied* está lograda en grado máximo.

La primera dramatización, que se limita a llevar a escena el *Lied vom hürnen Seyfried*, hecha por Hans Sachs (*Tragedi des hürnen Sewfried*, 1557), carece de valor literario. La historia de la apropiación del argumento de Sigfrido por el drama no empezó hasta el siglo XIX y se hizo casi exclusivamente dentro de la dramatización de la totalidad del argumento de los nibelungos.

\* El núcleo histórico de la leyenda de la venganza de Crimilda o de la desgracia de los Nibelungos es más fácilmente reconocible que el del argumento de Sigfrido. Existen dos acontecimientos que pudieron servir de punto de partida: la conquista del reino borgoñón medio en la batalla contra los hunos del año 437, en la que perecieron el rey Gundikar y toda su estirpe, y la muerte acaecida en 453 del rey de los hunos Atila durante su noche de bodas con una joven germana llamada Hildiko. Ya muy pronto los historiadores bizantinos narraban que Atila había sido asesinado por la joven, y la primera versión del argumento, fijada probablemente en el ámbito gótico del sur de la Europa oriental, interpretó este asesinato como una especie de venganza familiar. De este modo se conserva el argumento, en el «*Alte Attili-Lied*» de las *Edda*, unido a la imagen enemiga del Atila

de la invasión de los hunos: Gudrun (Crimilda) está casada con el rey de los hunos Atila (Etzel), que quiere apoderarse del tesoro de los borgoñones, para lo que invita a sus cuñados a visitarle. Crimilda intenta prevenir a los hermanos por medio de un mensajero, pero éstos acuden a pesar de todo. Cuando se niegan a entregar el tesoro a Atila son atacados y vencidos por los hunos, siendo Gunnar (Gunter) y Högni (Hagen) hechos prisioneros. Gunnar no quiere revelar el escondite del tesoro, mientras esté con vida alguno de los suyos. A Högni le es arrancado el corazón, pero Gunnar gana la partida: pues ahora nadie fuera de él sabe dónde se halla el tesoro y nadie lo sabrá jamás. Gunnar es encerrado en la torre de las serpientes donde muere. Durante el banquete para celebrar la victoria Gudrun ofrece a su esposo los corazones de los hijos habidos con él como manjar, atravesando al rey embriagado con una espada. Prende después fuego a la sala del banquete, quemando de este modo a los guerreros hunos y quemándose a sí misma.

Esta fábula montada sobre el motivo de la venganza familiar estaba por de pronto unida con el argumento de Sigfrido sólo por los nombres de la familia real. Adaptadores posteriores buscaron una unión de ambos complejos, sobre todo a través del motivo del tesoro: el tesoro de los Nibelungos es equiparado al de Sigfrido, cuyo oro trae la desgracia. Pero no fue posible saltar el abismo existente entre la viuda enlutada de Sigfrido y la esposa de Atila que se halla totalmente al lado de sus hermanos.

No se pudieron unificar las dos partes del argumento de los Nibelungos en Alemania hasta el momento en que con el cambio de las circunstancias culturales y religiosas el motivo del amor conyugal pudo eliminar el motivo del lazo familiar. Con ello, Crimilda como gran amante y gran vengadora se convirtió en la figura cumbre y en lazo de unión de la totalidad del argumento. Este cambio se vio favorecido por la imposibilidad de relacionar la imagen germano-nórdica antigua de Atila con la que entretanto se había afinado, en Alemania del señor de vasallos, benigno y hospitalario, que había sido creada durante el gótico tardío al lado de la figura de \*Teodorico de Verona y que se había extendido sobre todo en Baviera. El Etzel (Atila) del argumento nibelungo fue igualado al del argumento de Teodorico de Verona: el enemigo de los reyes borgoñones no es él, sino Crimilda, con-

vertida en demonio de la venganza, que los atrae a la corte de Etzel exigiéndoles la entrega de Hagen y del tesoro de los Nibelungos, cuyo nombre pasó de los reyes borgoñones a los primitivos poseedores élbicos del tesoro de Sigfrido. Ahora es Hagen el último que después de la muerte de su rey se niega a revelar el lugar del tesoro; la propia Crimilda le mata, siendo después muerta a su vez por el viejo Hildebrando. La historia del asesinato de Atila falta en la leyenda alemana. La transformación de la segunda parte del argumento llevada a cabo probablemente ya en los siglos VIII/IX no se halla recogida hasta el *Nibelungenlied* (h. 1200); puede concluirse la existencia de un escalón épico previo, la llamada *Ältere Not*, comparando el *Nibelungenlied* con la *Thidrekssaga* (h. 1260), que representa una etapa más antigua.

Mientras que los contornos con frecuencia poco claros del argumento de Sigfrido y su diferenciación psicológica provocaron gran cantidad de nuevas adaptaciones importantes, en cambio la fábula, de gran severidad heroica y claridad, de la desgracia de los Nibelungos no tuvo tantos imitadores. Tampoco los adaptadores posteriores pudieron separarla del argumento de Sigfrido, apareciendo ya sólo unida a éste, mientras este argumento pudo existir también independientemente de aquél. La grandeza excepcional de la versión medieval impidió a los adaptadores épicos pasar más allá de una refundición en lengua moderna o de una adaptación resumida para los jóvenes. Para los dramaturgos este argumento marcadamente épico, cuyo efecto de grandiosidad es cada vez mayor, ofrecía menos interés que el de Sigfrido; sin embargo la caída de los Nibelungos ha sido generalmente incluida en la dramatización de la totalidad del argumento.

En general las dramatizaciones del argumento de los Nibelungos, en el siglo XIX, no pudieron desprenderse de este curso épico de la acción de los modelos. El drama heroico en tres partes de F. de la Motte-Fouqué en yambos libres de cinco sílabas con aliteraciones de vez en cuando, *Der Held des Nordens* (1808-1810), con el que comenzó la recepción literaria del argumento nibelungo, se ciñó estrechamente a la descripción de la *Völsungasaga* y de la *Snorri-Edda*, introduciendo al mismo tiempo en Alemania la versión éddica. La intención de Fouqué de ofrecer la totalidad del argumento desde sus fuentes e ir disolviendo todo

lo paralelo de forma sucesiva, le llevó a alargamientos excesivos y a contradicciones. Pero la obstinación fatalística de los héroes antiguos salía al encuentro de la moda del drama de destino, y así puede considerarse como tema constante de la obra de Fouqué la conciencia de fatalidad de todos sus personajes, que no intentan evitar la muerte, sino que salen a su encuentro conscientemente. Esto es válido también para Sigurd, quien, después de haberse pasado el efecto de la bebida mágica, quiere purgar su falta repudiando a Gudrun; Brunilda le rechaza, ya que Gunnar tiene su promesa y sabe que aquí sólo la muerte puede redimir. La destrucción de los Nibelungos por Atila es el efecto de la maldición de Sigurd, y Gudrun expía al fin arrojándose al mar. Pero Fouqué añadió además una parte final conciliadora, *Aslauga*, en la que desarrolló una interpolación de la *Völsungasaga* y la narración de la *Lodbrókar-Saga*, según las cuales la hija de Sigurd y Brunilda, Aslauga, se convirtió en la esposa de Ragnar Lodbrog y con ello en la fundadora de la casa real de Noruega.

En partes aisladas de la acción, sobre todo en las escenas de la herrería y del dragón, se ciñó R. Wagner (*Der Ring des Nibelungen*, 1863) a Fouqué, pero colocando en esta tetralogía (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*) el destino de Sigfrido y su culpa dentro del marco más amplio del ocaso de los dioses, provocado por la inmundicia de éstos. Hagen pertenece al linaje de los Alben, al que los dioses robaron el anillo mágico, que después Sigfrido regala primero a Brunilda, que se lo quita luego al hacerse pasar por Gunter, y que Hagen intentó recuperar. El motivo procedente de los cantares éddicos de la maldición del oro, que Fouqué transmitió a Wagner, pasó en éste a primer plano, sin embargo Sigfrido al contrario que en Fouqué no tiene conciencia de su culpa hasta poco antes de su muerte. Muere inocente por la culpa de los dioses, que ha heredado.

La versión del *Nibelungenlied* fue utilizada por primera vez como base por E. Raupach (*Der Nibelungen Hort*, drama, 1834). Pero no renunció, lo mismo que Fouqué y después de él Hebbel, a la acción del joven Sigfrido, utilizándola para un preámbulo, en el que mezcló rasgos de los *Edda* con otros del *Hürnen Seyfried*. Raupach intentó adaptar el argumento al mundo sentimental de sus contemporáneos. Brunilda

odia a Crimilda, porque es la más rica y hermosa de las dos, y no puede soportar haber sido insultada por Crimilda como mujer de dos hombres. Hagen representaba la fidelidad nibelunga en el sentido de la época anterior a la Revolución de marzo del 48: obra con desprendimiento para bien de su rey y antes del crimen sostiene un diálogo con Sigfrido, en el que intenta justificarse. La Crimilda llena de dolor no se convierte en vengadora hasta que la obligan a casarse con Atila. Finalmente acaba apuñalando a Atila —con esto queda incorporado el motivo nórdico a la leyenda alemana— y ella misma es asesinada por los hunos. La toma de posesión del reino por Teodorico de Verona, que ya Fouqué no había dejado escapar, recibió en Raupach la nota cristiana conocida más tarde por la versión de Hebbel.

De la crítica de la obra de Raupach y también como contraste de la blandengue tragedia de Geibel *Brunhild* (1861), en la que el asesinato de Sigfrido no es más que un acto del amor despreciado, nació la solución dramática hasta ahora más importante, la trilogía de Hebbel *Die Nibelungen* (1862). Hebbel se atuvo a las motivaciones del *Nibelungenlied*, evitando, lo mismo que Raupach y Geibel, el motivo de un compromiso anterior de Sigfrido con Brunilda. En su lugar colocó un plan del destino, que los había designado uno para el otro, y que Brunilda comprendió al saludar a Sigfrido como supuesto pretendiente. Pero Sigfrido despreció y después cedió a Brunilda, cambiándola por Crimilda. Brunilda tiene que convencerse de que es Gunter el hombre más fuerte deseado, pero le queda la espina de que Sigfrido parece por lo menos el más brillante, y por ello exige su muerte mucho antes de que se conozca el engaño: «¡Tú posees el núcleo y la esencia, él la apariencia y la figura! Destruye el encanto que obliga a las miradas de los ignorantes a fijarse en él». A Hagen se le atribuye la mancha de la envidia. Hebbel interpretó el argumento partiendo de sus ideas sobre la culpabilidad trágica y la caída necesaria de todos aquellos que sobresalen por encima de los demás, así como partiendo de la idea de que todo cambio de época exige el sacrificio de lo antiguo para conseguir el crecimiento de lo nuevo.

La debilidad de la versión de Hebbel, por seguir el proceso épico de la acción y realzar sólo las escenas dramáticas, influyó todavía en la *Brünhild* de K. Gjellerup (1884)

y no fue superada hasta la técnica analítica de los autores modernos. Tanto Paul Ernst (*Brunhild*, 1909; *Kriemhild*, 1918) como Max Mell (dos partes, 1943 y 1951) empezaron sus obras inmediatamente antes del comienzo del conflicto, después del casamiento de ambas parejas. Pero mientras que Paul Ernst utiliza el motivo del compromiso anterior, desarrollando una tragedia de «las personas superiores», Sigfrido y Brunilda, que se ven rebajados por su unión con Crimilda y Gunter, y ve en Hagen el destino del hombre subalterno, que sirve en contra de su voluntad y conciencia, Mell repartió los aspectos sombríos y luminosos por igual entre los personajes trágicamente culpables, haciendo que el conflicto culminase en un diálogo entre Sigfrido y Brunilda, en el que Brunilda confiesa su amor y reclama a Sigfrido para ella. Pero Sigfrido, el hombre fuerte, no busca a la guerrera, sino que ha hallado su plenitud al lado de la delicada Crimilda; sabe que al tomar esta decisión ha elegido su muerte, pues es culpable de haber sido el causante con su engaño de que una mujer tuviese una vida llena de tormentos. El drama doble desemboca también en Mell en la subida al trono de Teodorico de Verona, que como representante del orden consigue dominar el caos. Para R. Schneider (*Die Tarnkappe*, drama, 1951), como para Hebbel y P. Ernst, Brunilda y Sigfrido pertenecen a un estadio mítico. Sin embargo, lo que interesa a Schneider es el hecho de que Sigfrido encuentra su vía de acceso al cristianismo, mientras que Brunilda permanece fiel a sus orígenes, y que para los borgoñones, pueblo pagano y pecador, ha llegado el momento de sucumbir a manos de los hunos. Sigfrido logra expiar su culpa por medio de Brunilda así como liberarse de las fuerzas suprahumanas, simbolizadas en la capa que le hace invisible, muriendo en la forma que el destino le tenía reservada. Hagen, su hermano del Elba, es admitido en la comunidad de los borgoñones gracias al asesinato perpetrado por él, mediante el cual creía que iba a apoderarse de la capa que hace invisible al que la lleva.

Las imitaciones épicas (Geibel, *König Sigurds Brautfahrt*, 1846) y las modernizaciones (W. Jordan, *Nibelunge*, 1869) carecieron de importancia. Fueron mucho más importantes para la revitalización literaria y difusión del argumento las baladas sobre escenas aisladas (Rückert, *Jung-Siegfried*; B. v. Münchhausen, *Hagen und die Donaufrauen*; A. Miegel, *Die Nibelungen*) y otros

poemas (E. Geibel, *Volkers Nachtgesang*; F. Dahn, *Hagens Sterbelied*; B. v. Münchhausen, *Lied Volkers*). El atrevido título de A. Grün, *Nibelungen im Frack* (1843), no establece ninguna relación con el argumento, sino que se limita a la utilización de la estrofa nibelunga, que contrasta con el contenido antiheroico y con ello aumenta el carácter humorístico de la narración en verso. El siglo XIX, que celebró el *Nibelungenlied* como epopeya nacional, elevó el concepto de la fidelidad nibelunga a símbolo nacional, que fue utilizado también en la lírica política.

P. Ernst, «Die Nibelungen, Stoff, Epos, Drama» (en Ernst, *Der Weg zur Form*), 1906; M. Kämmerer, *Der «Held des Nordens» von de la Motte-Fouqué und seine Stellung in der deutschen Literatur*, tesis, Frankfurt, 1910; A. Heusler, *Nibelungensage und Nibelungenlied*, 1921; A. v. Löwis of Menar, *Die Brünhildsage in Russland*, 1923; H. W. van Krues, *Untersuchungen über das Lied vom hürnen Seyfried mit besonderer Berücksichtigung der verwandten Überlieferungen*, 1924; H. de Boor, *Das Attilabild in Geschichte, Legende und heroischer Dichtung*, Berna, 1932; G. Schütte, *Siegfried und Brünhild*, 1935; G. Fricke, «Die Tragödie der Nibelungen bei Friedrich Hebbel und P. Ernst» (*Hebbel-Jahrbuch*, 2), 1940; H. Schönfeld, «A. Miegels 'Nibelungen' und verwandte Gedichte» (*Niederdeutsche Welt*, 17), 1942; H. Schneider, *Die deutschen Lieder von Siegfrieds Tod*, 1947; H. de Boor, *Einleitung zu «Das Nibelungenlied»*, 1949.

**Níobe.**— La leyenda de Níobe, hija de Tántalo y esposa del rey Anfión de Tebas, que, por presumir delante de la diosa Leto de su numerosa prole, fue castigada por los hijos de Leto, Apolo y Artemis, con la pérdida de sus hijos en la flor de sus vidas y que, finalmente, quedó convertida en roca al pie del monte Sípilo de su patria Lidia, del que caen las lágrimas eternamente, debe probablemente su origen a una roca con figura humana, que excitó la fantasía de la gente. Esta historia de la terrible venganza de los dioses, envidiosos de los mortales que les desafían con su felicidad, ha sido tratada repetidamente en la Antigüedad. Para la temática de la híbris de Esquilo, el argumento es especialmente apropiado; los fragmentos conservados de su tragedia pudieron ser ampliados hace algunas décadas con nuevos descubrimientos. De un drama de Sófocles se conservan también fragmentos, se conoce el título de una obra paródica de Aristófanes, Nerón actuó en un drama de Níobe y la posteridad conoció la fábula principalmente por las *Metamorfosis* de Ovidio.

Para la literatura moderna el argumento, con su concepto de culpa tan fuertemente arraigado en el mundo mitológico antiguo, había perdido su efecto trágico, y al castigo de las flechas divinas, que Níobe soporta en pie desafiante, pero sin embargo en actitud pasiva le falta el verdadero dramatismo. Los escasos intentos de dramatización, que después de la sencilla escenificación de Hans Sachs (*Nioba, die Königin zu Theba*, 1557) se esforzaron por extraer la tragedia del argumento, presentando la hbris de Níobe como autoendiosamiento y blasfemia (Maler Müller, 1778; L. Tieck, 1790; Ch. W. v. Schütz, 1807; K. Weichselbaumer, 1821) y haciendo que Níobe, después de implorar por su última hija, se mantuviese en su obstinación, o que al fin llegase al reconoci-

miento de la omnipotencia divina (J. Körner, 1819), no han sido jamás desarrollados, provocando ataques satíricos (Wieland, *Die Abderiten*, 1774/1780; J. F. Schink, *Die Schriftstellerin*, 1810). En cambio la figura de Níobe puede ser utilizada como símbolo de gran dolor y motivo lírico (R. Huch, soneto, 1912). También la ópera, cuya forma está más en consonancia con las descripciones ambientales y los efectos ópticos de las muchas imágenes plásticas del argumento, lo ha adoptado con mayor éxito que el drama (L. Orlandini/A. Steffani, *Niobe, regina di Tebe*, 1688; G. Pacini, 1826; M. Pasztor, opereta, 1902; P. Sutermeister/H. Sutermeister, monodrama, 1946).

F. Schopper, «Der Niobemythus in der deutschen Literatur» (*Progr. Landskron/Böhmen*, 41), 1913.

**Oberón.** Ver **Huon de Burdeos**.

**Octavia.** Ver **Nerón**.

**Octavio.** Ver **Cleopatra**.

**Ogier de Dinamarca.** Ver **Carlomagno**.

**Oldcastle.** Ver **Falstaff**.

**Ondina.**—La base argumental para la narración de F. de la Motte Fouqué *Undine* (1811), es la leyenda del **Stauffenberger**, que atrajo la atención del autor a través de la lectura del *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (med. s. xvi) de \*Paracelso; Paracelso la cita como prueba de su afirmación de que la infidelidad de un ser humano hacia un ente sobrenatural es causa de muerte para el hombre. La historia de la leyenda del linaje de los **Stauffenberger** se conserva en un poema, escrito probablemente por Egenolf von Stauffenberg (h. 1320): El caballero **Stauffenberg**, que habita en la Selva Negra, encuentra al pie del monte donde se alza su castillo a una hermosa mujer, que lo ha protegido desde su infancia y que le entrega su amor en secreto, bajo la condición de que jamás se casará. Cuando rechaza a la sobrina del rey, y para disculparse revela su secreto, las amenazas del clero le obligan a romper su palabra, por lo cual su amada le anuncia que morirá, como sucede efectivamente, tres días después de la boda. La esposa del caballero se retira a un convento a rezar por su alma. La leyenda de **Stauffenberg** se conserva además en un libro popular en prosa y en una adaptación

de Fischart (1588). En 1805 fue refundida por Ch. A. Vulpius en la *Bibliothek des Romantisch-Wunderbaren* (tomo II); en 1806, apoyándose en Fischart, publicó Achim v. Arnim, en *Des Knaben Wunderhorn*, siete romances sobre «Ritter Peter von Stauffenberg und die Meerfeye», continuando el desarrollo del argumento en la novela *Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores* (1810), en la que expone el destino de los descendientes del **Stauffenberger**.

Esta historia del final desgraciado de una relación amorosa entre un ser humano y un ente sobrenatural está íntimamente emparentada con el argumento de \*Melusina, pero caracterizada, especialmente, por el hecho de que el hombre conoce el origen sobrenatural de su amada, y de que no es el descubrimiento del secreto, sino la infidelidad lo que lleva a la separación y a la muerte. Fouqué añadió por de pronto a la versión primitiva, conservada también por A. v. Arnim, el motivo, que se deduce de la descripción de Paracelso sobre los espíritus elementales, de que si bien éstos no poseen alma, pueden adquirirla a través de su unión con un ser humano, convirtió además a su protagonista en una sirena y le puso, finalmente, también a imitación de Paracelso, el nombre de Ondina. Un príncipe de los genios marinos, que desea que su hija esté dotada de alma, la envía junto a un matrimonio de pescadores, cuya hija él había hecho raptar antes confiándola al cuidado paternal de un duque. Cuando el caballero **Uldibrando** se extravía por el bosque en una empresa al servicio del amor de esta hija adoptada por el duque, por nombre **Bertolda**, es acogido en la cabaña de pescadores,

donde se enamora de Ondina y se casa con ella; la sirena, petulante y algo despiadada, se convierte en una mujer llena de alma, que incluso llega a trabar amistad con la antigua amada de su esposo. Al intentar Ondina devolver a Bertolda a sus verdaderos padres, los pescadores, se pone de manifiesto la falta de corazón de Bertolda, pero el caballero vuelve a inclinarse a pesar de todo poco a poco por la criatura humana. Cuando desprecia a Ondina en el ámbito de los genios marinos, sobre todo en el de su tío Kühleborn, que la vigila desconfiado, se ve obligada a retornar a su elemento; pero su matrimonio continúa siendo válido, y cuando Uldibrando se casa con Bertolda, Ondina lo mata con un beso.

El propio Fouqué adaptó su historia, que adquirió rápidamente gran fama, a un libreto, según el guión de E. T. A. Hoffmann, para la ópera de éste del mismo nombre (1816), ciñéndose estrechamente a la realización épica del argumento, y en 1837 escribió un segundo libreto, al que puso música K. Girschner. Además apareció ya en 1817 una dramatización anónima al estilo de las obras de magia vienesa (*Undine, die Braut aus dem Wasserreich*, música de I. Ritter von Seyfried). Con mucha mayor energía dio forma dramática al argumento, que modificó también en su contenido, A. Lortzing en su ópera (1845). La acción comienza en esta obra con la despedida de Ondina de la cabaña de los pescadores y ofrece en los tres actos siguientes el descubrimiento de Bertolda, el repudio de Ondina y su retorno al reino acuático, el castigo del caballero infiel, así como un final feliz: Hugo es unido de nuevo, después de muerto, con Ondina en el palacio de los genios marinos. Lo mismo que en las obras de magia vienesa se ha añadido el papel cómico de un escudero, y Kühleborn, que en la obra de Fouqué aparece como diabólico, tiene aquí también rasgos humorísticos. La narración de Fouqué ha sido utilizada además repetidamente para ballets (A. Gyrowetz; P. Taglioni/H. Schmidt, 1836; F. Ashton/H. W. Henze, 1958).

En el motivo central de la obra de Fouqué, la animación, se basa el cuento de H. C. Andersen *Den lille Havfrue* (1837), en el que la sirena sacrifica su voz para verse libre de la cola de pez y poder seguir a su amado príncipe. Pero como el príncipe no se casa con ella, no consigue tener alma; si no le mata y hace que con su sangre le nazca de nuevo la cola de pez, deberá incluso mo-

rir cuando él se case. La sirena no es capaz de cometer el crimen y se arroja al mar, pero la perspectiva de que después de una larga época de prueba conseguirá al fin poseer un alma reconcilia al lector con su triste destino. También en el drama de G. Hauptmann *Die versunkene Glocke* (1896) se repiten situaciones básicas del argumento de Ondina en el repentino y agresivo amor de la ninfa Rautendelein, que aparta al maestro de su esposa; en la vigilancia celosa de Nöck Nickelmann, al que se vuelve Rautendelein después de la traición de Heinrich hacia ella, y en la muerte de Heinrich al recibir el beso de la amada. Falta en G. Hauptmann el motivo de la animación lo mismo que en el drama *Ondine* de J. Giraudoux (1939), en el que Ondina no se transforma, sino que continúa siendo la criatura natural, que choca en el mundo cortesano y con ello empuja al caballero Hans encuadrado en este mundo a los brazos de Berta. Confiando en la fidelidad de su esposo, Ondina ha prometido a los genios marinos hostiles matarle en el momento que le sea infiel. Inútilmente intenta ocultar su traición acusándose a sí misma de adulterio. Tiene que regresar al mundo de los genios, y el caballero tiene que morir, pero lo hace comprendiendo la grandeza del espíritu que ha despreciado. Un poema de K. Krolow (1954) ve la culpa de Ondina en su infidelidad al mundo de los genios marinos, mientras que en I. Bachmann (*Undine geht*, cuento, 1961) su destino aparece como repitiéndose constantemente.

H. Bultaupt, *Undine von Lortzing*, 1902; W. Pfeiffer, *Über Fouqués Undine*, 1903; O. Floeck, *Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit*, 1909.

**Orestes, La venganza de.**— Los horrores del linaje de los Tantálidas alcanzan su punto culminante con el matricidio de Orestes. Ya Homero en su *Odisea* conoce el asesinato de Egisto. En la *Telemaquía* se cuenta que Orestes regresa a su ciudad natal ocho años después de la muerte de \*Agamenón, mata a Egisto y ordena preparar un banquete de funeral por Egisto y Clitemestra, sobre cuya muerte nada se explica. Hasta que la leyenda no cargó la culpa de la muerte de Agamenón a Clitemestra no salió a relucir el problema del matricidio. Para justificar el matricidio como mandamiento divino se relacionó la fábula con el oráculo délfico: Pílates, hijo de Estrofo, rey de Fócide, junto al que crece Orestes, se dirige



a Delfos para consultar al dios sobre el futuro de su amigo, volviendo con la orden de cometer el matricidio. Este motivo, y también el personaje de su hermana, Electra, la mantenedora de la idea de venganza, que ha quedado en Argos, se hallaban seguramente en poemas del lírico primitivo Estesícoro.

La segunda parte de la *Orestíada* de Esquilo (458 a. de C.), las *Coéforas*, comenzaba con la llegada de Orestes y Pílates a Argos. Orestes deposita sobre la tumba de su padre un bucle de su cabello, que es hallado por Electra, que se encuentra allí ofreciendo un sacrificio; sigue el reconocimiento de los hermanos. Cuando Orestes se acobarda horrorizado ante el crimen, sale a relucir todo el odio largo tiempo concentrado de Electra, que hasta ahora había dado la impresión de estar intimidada; describe el espantoso crimen de la madre e impulsa a Orestes a dirigirse al palacio, donde se presenta como mensajero de la noticia de la muerte de Orestes. Orestes mata a Egisto, pero se retira ante las súplicas de su madre; mas cuando se entera de que ha matado al padre sólo para satisfacer su placer pecaminoso, la mata también a ella. Mientras defiende ante el pueblo su crimen, le asaltan las dudas y el arrepentimiento. En la tercera parte, las *Euménides*, Orestes es perdonado por el Areópago de Atenas, presidido por la propia Atenea. El empate de los votos quiere significar que la cuestión de la justicia o injusticia de las acciones humanas no puede resolverse y que sólo su propio autor puede decidirla en conciencia, o que puede ser perdonado por un poder superior como el de los dioses.

Para Sófocles (*Electra*, h. 415 a. de C.) no existía este problema: Lo que mandan los dioses es bueno, y Orestes y Electra tienen ante sí, después de cometido el crimen, una vida llena de paz y felicidad. Por eso se expone la justificación del crimen tanto en la figura de Clitemestra, exagerada hasta el último grado de horrible sensualidad, como en la de Electra, reconcentrada en su odio a causa de los sufrimientos y malos tratos. Cuando un mensajero trae la falsa noticia de la muerte de Orestes, la desesperada Electra quiere matar por sí misma a Egisto, tratando inútilmente de conseguir la ayuda de su hermana Crisótemis. Sigue después la escena del reconocimiento de Orestes, al que Electra empuja a cometer el crimen; el asesinato de Clitemestra se lleva a cabo como acción encubierta dentro del palacio,

y después, y por ello disminuido en su efecto, el de Egisto.

Eurípides (*Electra*, h. 413 a. de C.) se ciñó más a Esquilo, reforzando sus dudas acerca de la justificación del crimen. Por eso aquí Clitemestra está caracterizada como más blanda y más débil, en cambio el ansia de venganza de Electra aparece exagerada hasta un grado inhumano, para mostrar lo abyecto de la venganza de sangre. Electra participa activamente en el crimen sosteniendo la espada que el hermano deja caer. La acción ha sido trasladada a la choza de un pobre labrador, con el que Electra fue obligada a casarse por orden de Egisto, y Clitemestra es atraída allí por la noticia de que Electra había dado a luz un niño, y asesinada, después que Orestes había matado antes a Egisto en el templo. Tampoco Eurípides hace que tenga lugar en escena el matricidio. El arrepentimiento de los hermanos después de cometido el crimen es subrayado aún más por la condena de los Dioscuros —destierro eterno de la patria y separación—. En su *Orestes* (408 a. de C.), Eurípides continuó desarrollando el destino de los hermanos. La representación del pueblo ha condenado a ambos a muerte; Orestes está loco y enfermo, Electra le cuida con gran sacrificio; sus esperanzas de que Menelao interceda por ellos son vanas, y al comprender que su situación no tiene remedio, se sienten dominados de nuevo por el espíritu sanguinario de su estirpe, comenzando una campaña vengadora contra Menelao y su familia, que empero es interrumpida por Apolo, que promete a Orestes el trono de Argos; el tema de la amistad con Pílates es expuesto aquí por primera vez con gran amplitud. Como la verdadera solución del problema de la culpabilidad en Eurípides hay que considerar la *\*Ifigenia entre los Tauros*.

Ya en las soluciones de los tres trágicos griegos queda bien patente que el argumento de la venganza de Orestes y las cuestiones planteadas por él sobre la culpa y la justicia humana y divina no son posibles sin un anclaje en la religión. Para el cristianismo no existió ninguna justificación del matricidio, y por eso este argumento, conocido por traducciones a partir del siglo XVI, no ha sido renovado hasta muy tarde y, además, prescindiendo de momento de su motivo central. Ya que el *Orestes furens* (1599) de Th. Dekker, que se ha perdido, probablemente fue sólo una traducción, el nuevo desarrollo del argumento em-

pieza con P.-J. de Crébillon (*Electre*, 1708), que se bien partió de Sófocles, complicó la acción al gusto de la época con disfraces y reconocimientos, salpicándola de relaciones amorosas: Electra ama al hijo de Egisto; Orestes que ignora su propio origen, a la hermana de éste; ambos estaban a punto de ser infieles a su misión, de no haber existido la intervención del padre adoptivo aclarando la situación. El plan de venganza de Orestes va dirigido exclusivamente contra Egisto, que siendo el auténtico tirano e intrigante deja a Clitemestra en segundo plano, pero al matar a Egisto, Orestes mata por error a su madre. El *Oreste* de Voltaire escrito en contraposición al de Crébillon (1750) eliminó con técnica clasicista los episodios amorosos, pero conservando el motivo decisivo del asesinato involuntario de Clitemestra; al pretender detener el golpe dirigido contra Egisto, es atravesada por la espada. Otro motivo recogido de Crébillon, el de que Orestes de momento no se dé a conocer a su hermana, es utilizado para acentuar el dramatismo de la escena de reconocimiento: Orestes no sólo ha anunciado la muerte de Orestes, sino que se ha presentado como su asesino; Electra desesperada quiere matarle, y en ese momento Orestes se da a conocer. Orestes es apresado y liberado por el pueblo que ahora encarcela a Egisto, al que Orestes mata por mandato de las Erinias. El *Orest und Elektra* de F. W. Gotter (1772) se cñó estrechamente a Voltaire, y también Alfieri, cuyo *Oreste* (1786) ha de ser considerado como continuación del *Agamemnone*, recogió de Voltaire el motivo del asesinato involuntario de Clitemestra y el de la liberación de Orestes por el pueblo. Clitemestra, que ya en las adaptaciones citadas estaba representada como débil y blanda, vacila entre el amor por Egisto, que la ha desilusionado, y el amor materno. Electra es, lo mismo que desde Crébillon, una hija amante. A su vez M. Mély-Janin (*Oreste*, 1821) imita a Alfieri, estando dirigida la venganza, incluso la de la Electra maltratada, todavía exclusivamente contra Egisto, y matando Orestes a su madre, que después de la muerte de Egisto le suplica le dé muerte, en una especie de arrebató.

La primera adaptación moderna que se atrevió a llevar a escena el matricidio consciente fue la tragedia de J. J. Bodmer, *Elektra oder die bestrafte Übelthat* (1760). A pesar de imitar a Voltaire en la escena de reconocimiento, y siendo hijo de su época en la descripción humanitaria y sensible de

los hermanos, Bodmer incluyó el matricidio, para lo que hace aparecer al propio Apolo dando la orden. Clitemestra que prefiere morir a manos de su hijo, antes que a las de un esclavo, recupera algo de su primitiva dureza. Tampoco el melodrama *Elektra* (1780) de W. H. v. Dalberg rehuyó el crimen; los hermanos se arrojan al final ante el altar implorando clemencia a los dioses. La postura de Orestes y de la madre en A. Soumet (*Clytemnestre*, 1822) es parecida a la de la obra de Bodmer: Orestes está dispuesto a perdonarla, si le muestra el camino para matar a Egisto; ella se niega y prefiere entregarse al golpe mortal. Un drama de juventud de M. Beer (*Klytemnestra*, 1820) fundió la tradición moderna de las malas relaciones entre Clitemestra y Egisto —Clitemestra tiene a su vez la intención de matar a Egisto— con el motivo antiguo del matricidio: la madre, que está cansada de la vida, perdona en la agonía a su hijo.

A mediados del siglo XIX rara vez se permitieron libertades frente a los modelos clásicos a causa del historicismo. *Les Erinyes* de Leconte de Lisle (1837) y *L'Orestie* de A. Dumas (1865) son imitaciones libres de Esquilo con adaptaciones de los demás trágicos griegos. Pero, a diferencia de la Antigüedad, Orestes se encuentra, en Leconte de Lisle, al final completamente solo con sus remordimientos de conciencia, y Electra se aparta de él. En cambio, Dumas modificó sólo detalles secundarios, llevando la acción incluso hasta la declaración de inocencia de Orestes en Atenas. Mientras que Leconte de Lisle hace que el matricidio ocurra en escena con toda brutalidad, Dumas, en cambio, suaviza la acción al hacer que Orestes actúe con los ojos cerrados. También G. Siegert (*Klytaemnestra*, 1870) y A. Ehlert (*Klytämnestra*, 1881) ofrecieron la totalidad del argumento atídico, aunque en un solo drama. En Ehlert, la madre arrepentida, que ansía la muerte, cae muerta en el momento en que Orestes se prepara para dar el golpe. Siegert halló una solución menos cómoda: Clitemestra se arrepiente y ha expiado ya interiormente, Orestes no se siente capaz de matarla, y ella se suicida para relevarle de su deber.

Cuanto más se intentó suprimir en los siglos XVIII y XIX el motivo del matricidio, y ennoblecer el odio primitivo con una justificación psicológica, acercando Orestes a \*Hamlet, con mayor frecuencia apareció Orestes como desequilibrado y loco ya antes de cometer el crimen, y el personaje de Elec-

tra fue perdiendo cada vez más su importancia. Poco a poco fue adoptando la función, opuesta a la suya primitiva, de mediadora y tranquilizadora del hermano, acercándose a su hermana \*Ifigenia, cuyo argumento tenía mayor atractivo para esta época en su solución del problema de los Atridas. La secularización del problema del matricidio acaba cuando la nueva imagen de los griegos iniciada por J. Burckhardt y Nietzsche se apartó de la «grandeza serena» descubriendo los rasgos dionisiacos, ctónicos, de salvaje desenfreno. De este modo el argumento fructificó de manera asombrosa en el siglo XX. H. v. Hofmannsthal (*Elektra*, 1904, música de R. Strauss) fue el primero en dar forma literaria a la imagen anti-humana de los griegos. Aun cuando continuó la tradición moderna del arrepentimiento de Clitemestra y de su apartamiento del infiel Egisto, volvió a basarse directamente en Sófocles para los rasgos básicos del personaje de Electra, exagerándolos con los medios psicológicos modernos hasta un grado enfermizo: Al recibir la noticia de la muerte de Orestes quiere matar ella misma a la madre, y después de que Orestes, que aquí es sólo instrumento suyo, ha cometido el crimen, es atacada de una alegría orgiástica empezando a bailar, con lo que destrozada interiormente, acaba cayendo muerta. La ópera de E. Křenek *Das Leben des Orest* (1929), que abarca los acontecimientos desde el comienzo de la guerra de \*Troya hasta el perdón de Orestes en Atenas, trata la fábula con gran libertad, incluyendo también el destino de Ifigenia, a la que adjudica la función tradicional de pura redentora. Durante el juicio, en el que fracasan los jueces, la voluntad de los dioses es manifestada a través de un niño. En la tragedia de R. Jeffers *The Tower Beyond Tragedy* (1925), Orestes encuentra el camino hacia sí mismo, al no continuar el reinado de su linaje en Micenas, según el deseo de Electra, y retirarse a la soledad de los montes, donde es muerto por una mordedura de serpiente. E. O'Neill (*Mourning Becomes Electra*, 1931), que trasladó el argumento a la época de la Guerra Civil Americana, lo explicó igualmente por complejos de incesto: Lavinia-Electra ama al seductor de su madre e impulsa por celos a su hermano, que ama a la madre, a matar al amante de ésta. La noticia de su muerte da lugar a la de su madre. Cuando Lavinia no quiere entregarse al hermano en sustitución del amor perdido, éste se mata, y Lavinia queda sola rodeada de los espí-

ritus de los muertos. J. Giraudoux (*Electre*, 1937) y J.-P. Sartre (*Les mouches*, 1943) convirtieron el argumento, reduciendo enormemente la fábula, en base de discusión para los problemas modernos de la existencia. En Giraudoux el fanatismo de Electra por la verdad y la justicia, que, en momentos de amenaza de guerra, exige la confesión y la expiación de Egisto y Clitemestra, es la causa de la destrucción de la ciudad y de la muerte de muchos miles de personas; Egisto, que ya ha renunciado interiormente y que no desea oponerse a su destino, pone por sí mismo en libertad a Orestes, prisionero. De forma parecida encarna, en Sartre, Orestes la exigencia de libertad total: se atreve a oponerse a la presión de la hipócrita abnegación y apariencia de culpa, con la que Egisto mantiene sojuzgado al pueblo, atrayendo con la libertad de su acción hacia él las moscas —los remordimientos de conciencia— que ni la propia Electra es capaz de soportar. La *Elektra* de G. Hauptmann (1947), parte tercera de su *Atriden-Tetralogie*, se acerca otra vez más a la fábula y al pensamiento de los modelos de la Antigüedad clásica: el odio de la hermana con el alma envenenada y la atmósfera del tenebroso santuario en que murió el padre impulsan al juvenil Orestes a cometer el asesinato; cuando acusa a la madre, ésta le ataca intentando estrangularle; con su crimen, también él ha caído en manos de las oscuras divinidades que arrojaron la maldición sobre su linaje.

I. Magnani, *Il dramma di Oreste ed Elettra nel suo valore religioso ed umano*, Milano, 1934; J. M. Burian, *A Study of Twentieth-Century Adaptations of the Greek Atreidae Dramas*, tesis, Cornell University, 1950; tesis, resumen 15, 1955; 2524; G. Fuhrmann, *Der Atridenmythos im modernen Drama*, tesis, Würzburg, 1950; J. Busch, *Das Geschlecht der Atriden in Mykene. Eine Stoffgeschichte der dramatischen Bearbeitungen in der Weltliteratur*, tesis, Göttingen, 1951; R. W. Corrigan, *The Electra Theme in the History of Drama*, tesis, Univ. de Minnesota, 1955; W. Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, 1955; O. Seidlín, «Die Enthumanisierung des Mythos. Die Orestie heute» (*Di. Rundschau*, 83), 1957; N. Soule-Susbielles, *Le développement du thème d'Electre dans le drame depuis Eschyle jusqu'à O'Neill*, tesis, París, 1958; K. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, 1962.

**Orfeo.** — La figura mítica del cantor trágico Orfeo está especificada en la literatura griega a partir del siglo VI antes de Jesucristo. Su canto y su tañido de la lira imponen a los hombres la moral y el orden y dominan incluso a las fieras. Orfeo participa

en el viaje de los Argonautas; una *Argonautica*, de época tardía, atribuida al propio Orfeo, le convierte en personaje principal del viaje. Después de que su mujer Eurídice muere a consecuencia de una mordedura de serpiente, Orfeo baja a los infiernos, conmoviendo con su música incluso al rey del averno, sobre todo a la esposa de éste, \*Persefone. Le permiten volverse a llevar a Eurídice a la tierra, pero no puede volverse a mirarla durante el trayecto. Cuando, impulsado por la nostalgia y la curiosidad, no puede resistir la tentación de mirar atrás, Eurídice vuelve a sumergirse entre las sombras. El resto de la vida de Orfeo se desarrolla bajo el signo del dolor; ni las mujeres, ni el amor tienen valor alguno para él. Las Ménades, furiosas, le despedazan; su cabeza, junto con el arpa, es arrastrada por las aguas del río, yendo a parar a las playas de Lesbos, donde nace de él la lírica eólica.

De los misterios ligados al nombre de Orfeo dan prueba 87 himnos órficos, que durante mucho tiempo fueron atribuidos al propio Orfeo, pero que en la versión que se conserva son de época helenística; con su contenido panteísta, con su idea de la purificación del alma en la muerte y su concepto central del amor han influido en la historia de la religión y de la filosofía. El destino del marido y cantor lírico enamorado, Orfeo, encontró gran abundancia de adaptaciones como argumento literario, que empero pocas veces, y ello en época moderna, tuvieron contacto con la influencia posterior histórico-espiritual del orfismo. Las *Básaras* de Esquilo, que se conservan sólo en fragmentos, representaban la muerte del héroe, base de su culto. Pero ya las versiones literarias latinas del mito apenas muestran nada del fondo religioso del personaje. Virgilio (*Geórgica IV*) recoge el argumento como narración del pastor Aristeo, de cuya pasión huía Eurídice cuando pisó la serpiente; Virgilio presenta la bajada de Orfeo a los infiernos, pero no la escena del ruego ante el trono de Plutón, sino solamente la nueva pérdida de la esposa y la muerte del protagonista. Ovidio colocó en el centro de su historia de Eurídice (*Metamorfosis X*) el efecto del canto de Orfeo sobre los habitantes de los infiernos, y en un segundo poema (*Metamorfosis XI*), el descuartizamiento del músico que canta ante las fieras, del misógino, por las Ménades.

Ya Boecio (*De consolazione philosophiae*,

523/524) moralizó el argumento: Orfeo es un ejemplo para escarmiento de los hombres entregados a los placeres de la carne. El Cristianismo, que se hallaba muy próximo a la ideología órfica y a la figura del héroe que irradiaba amor armonizante, consideraba a Orfeo como una especie de prefiguración de Cristo y lo contraponía a Cristo el «verus Orphaeus»; el sentimiento de sentirse amenazados por lo órfico, que es la base de esta táctica, puede verse claramente en la obra de Clemente de Alejandría (h. 200 d. C.). A pesar de todo, la figura de Orfeo consiguió imponerse en la Edad Media como encarnación del poder del canto, como lo demuestran las citas que tienen lugar en autores como Jean de Meung, Dante, Boccaccio, Guillaume de Machaut, Christine de Pisan y F. Villon. La única adaptación y auténtica incorporación medieval del argumento es la narración en verso inglesa *Sir Orfeo* (1330), que al estilo de los cuentos de hadas, convierte a Orfeo en un rey al que el rey de las hadas le roba su esposa Heurodis. El inconsolable Orfeo entrega su reino a un sustituto y se retira con su lira a la soledad; reconoce a Heurodis en el cortejo del rey de las hadas, la sigue hasta el castillo de éste y consigue conmover al rey con su tañido de la lira. Le es otorgado el retorno de la esposa y regresa con ella de nuevo a su reino haciéndose cargo del poder, después de haber comprobado que el sustituto le ha sido fiel.

Mientras que un larguísimo poema inglés del siglo xv, el *Orpheus and Eurydice* de R. Henryson, se cife en la fábula a los autores latinos, pero mostrando todavía rasgos totalmente medievales en la moraleja contra los placeres de la carne, que ocupa más de la tercera parte de la obra, la primera adaptación verdaderamente renacentista del argumento, la *Festa di Orfeo* (poco después de 1470) de A. Poliziano, presenta signos del renaciente Neoplatonismo, cantando al amor como el poder capaz de vencer al destino. Esta obra inicia el nuevo género artístico de la ópera, que de este modo recibió al mismo tiempo el argumento ejemplar. Una versión en cinco actos y ampliada de la obra ofrecía ya la división dramática del argumento de la que se nutrieron las incontables óperas órficas de los siglos siguientes: los lamentos de Orfeo y los de Eurídice con sus coros correspondientes, la aparición de Orfeo en los infiernos, la pérdida definitiva de la esposa y los coros bacánticos

de las asesinas; recogiendo una alusión de Ovidio, Policiano convirtió al protagonista en defensor de la pederastia.

La auténtica tradición operística empieza después de este precedente con la *Euridice* de O. Rinuccini/G. Peri (1600), siendo curioso que modificase el final trágico haciendo que la pareja volviese a unirse. El *Orfeo* de Striggio/Monteverdi (1607) conservó el final trágico, pero halló un final conciliador haciendo que Orfeo suba a las estrellas en compañía de Apolo; también *La Morte d'Orfeo* de St. Landi (1619) tiene este mismo final. Incorpora todavía el asesinato del protagonista, que fue suprimido por la mayoría de las óperas siguientes, el *Orfeo* de Buti/Rossi, representado en París en 1647. Francia tiene sólo una ópera sobre Orfeo, la de los hijos de Lulli (1690); Inglaterra, la de J. Hill (1740), con texto de L. Theobald. La amplísima tradición italiana, que a partir de Chiabrera/D. Belli (*Il pianto d'Orfeo*, 1616) se concentró en el motivo de la fidelidad de los esposos, fue continuada en Alemania por A. Buchner/H. Schütz (1638), el duque Anton Ulrich v. Braunschweig/J. J. Loewe (*Orpheus aus Thracien*, 1659), R. Keiser (*Die verwandelte Leier des Orpheus*, 1699), K. H. Graun (*Orfeo*, 1752) y J. Ch. Bach (1762), alcanzando su punto culminante con la más famosa de todas las óperas sobre Orfeo, el *Orpheus und Eurydike* de Calzabigi/Gluck (1762). Calzabigi introdujo a Amor como personaje activo; éste invita en nombre de Zeus al apenado a intentar la liberación de Euridice, siendo el mismo Zeus el que impone la condición; la queja de Euridice por la falta de ternura es la que hace a Orfeo volverse; cuando Orfeo pretende matarse al lado de la amada, de nuevo inanimada, Amor la vuelve a la vida, uniendo a los amantes. Entre las numerosas parodias surgidas a imitación de Gluck, el *Orphée aux enfers* de J. Offenbach (1858) alcanzó fama mundial.

Mientras que el drama musical pudo adaptar plenamente el argumento y su elemento musical, en cambio el drama hablado sólo da paso al argumento, en el fondo, antidramático. Calderón escribió el auto *El divino Orfeo* (1663), siguiendo el tratamiento moralizante alegórico dado por la Edad Media al argumento y comparando a Orfeo con Cristo, que llevó de nuevo hasta la nave de la vida a la «naturaleza humana», que había caído en poder del señor de las tinieblas al comer de la manzana emponzoñada por la serpiente. En la adaptación dramática de la

historia de Euridice de Lope de Vega (*El marido más firme*, 1630), Orfeo se denomina a sí mismo eterno caminante del amor, mientras que A. de Solís y Rivadeneyra (*Euridice y Orfeo*, 1681) derivó el argumento hacia la comedia: al subir de nuevo de los infiernos, Euridice es raptada por Aristeo. Frente a estos pocos ejemplos dramáticos, el cantor-poeta es como argumento, motivo y símbolo un ingrediente importante de la lírica europea moderna. En Francia, P. Ronsard, con su *Orphée en forme d'Élégie*, volvió a basarse en la *Argonáutica* de la Antigüedad, cambiando los acontecimientos en el tiempo, de forma que es el propio cantor-poeta el que cuenta a sus compañeros su historia durante el viaje de los Argonautas. La lírica filosófica inglesa empleó repetidamente el motivo del marido fiel desde Spenser, pasando por Milton, hasta Pope. Asimismo han alabado la fidelidad de Orfeo poemas españoles de Lope de Vega, J. de Jáuregui, Pérez de Montalbán y Quevedo.

En Alemania, el descubrimiento científico de lo órfico (J. M. Gesner, *Prolegomena Orphica*, 1759; G. Hermann, *Orphica*, 1805) ha sido la causa de que a partir de finales del siglo XVIII madurase para la lírica no tanto el personaje, ni la fábula tejida alrededor de él, cuando las ideas de Orfeo. Después de la influencia del patrimonio de ideas órficas sobre Hamann, Herder y Goethe (*Urworte Orphisches*, 1820), Novalis, Hölderlin y Rilke volvieron a fundir el pensamiento con la figura de Orfeo; la esencia y la misión del poeta encarnadas por Orfeo se convirtieron a través de ellos en tema de la literatura. El viaje a los infiernos de Orfeo, que originalmente quiso repetir también Goethe con la bajada a los infiernos de Fausto, se convirtió en la vivencia central de la segunda parte del *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. Hölderlin alaba en su *Dichtermut* al cantor, que sacrifica su felicidad a su profesión y continúa viviendo en el canto de la naturaleza después de morir con alegría. En Inglaterra fue Shelley quien cantó al domador de la Naturaleza, al que las plantas construyen un templo (*Orpheus*, 1820).

A finales del siglo XIX, Orfeo se convirtió en símbolo del artista. Las poesías que versan sobre él son autointerpretaciones del autor mismo y manifestaciones acerca de su propia obra. El mito más formal y simbólico de todos había recibido un nuevo encuadramiento cultural y un nuevo planteamiento dialéctico debido a la contraposición formulada por Nietzsche entre lo dionisíaco

y lo apolíneo. Orfeo representaba un nuevo tipo de poeta que Rilke distinguía muy bien del narcisista ya superado (\**Narziss*, 1903). Orfeo se halla entre Apolo y Dioniso, aun cuando algunos autores lo identifiquen ya con el uno ya con el otro. En el primer Rilke (*Orpheus. Eurydike. Hermes*, 1905), en F. Werfel (*Fragment der Eurydike*, 1919) y en O. Kokoschka (*Orpheus und Eurydike*, drama, 1919) vence el elemento ctónico encarnado en Eurídice, ante el cual fracasa el cantor. En el poema *Orphische Zellen*, escrito por G. Benn al principio de los años veinte, Orfeo actúa como un segundo Dioniso, cuyas «células» siguen vivas en las generaciones siguientes. En la obra de A. Nadel (*Der weissagende Dionysos*, iniciada en 1942 y terminada en 1959) se convierte en una encarnación de Dioniso con rasgos propios de Cristo. En cambio, lord Tabley (*Orpheus in Thrace*, 1901) nos pinta al poeta superando su desgracia mediante el canto. En la obra de C. A. Bernoulli (*Orpheus. Ein Morgenlied in sieben Gesängen*, 1911), Orfeo aparece como verdadero mártir de la causa de Apolo y fundador de una nueva religión, y como representante de Apolo, vidente y salvador, en las obras de C. Spitteler (*Olympischer Frühling*, 1919) y de I. Goll (*Der neue Orpheus*, ditirambo, 1918, nueva versión en 1924). En la obra de Th. Däubler (*Nordlicht*, 1910, nueva versión en 1921), Cristo, hijo de Apolo, llega a una síntesis con el elemento ctónico-dionisiaco. Rilke (*Sonette an Orpheus*, 1923) hace de él un glorificador apolíneo de las cosas, al que sólo la superación de fines egoístas le hace libre para su vocación: «Sei immer tot in Eurydike — singender steige, preisender steige zurück in den reinen Bezug» (Permanece muerto en Eurídice para siempre — entonando cantos y alabanzas vuelve a ascender a la pura relación). Para K. Edschmid (*Orpheus*, poema, 1916) el arte se acabó con la muerte de Orfeo; K. Weinheber se veía a sí mismo como «orfeida» (*Orpheide*, al principio de los años veinte) creyendo en el poder ordenador del canto y considerándose a sí mismo como último representante de este arte. Asimismo es un manifiesto por lo apolíneo el poema posterior de G. Benn *Orpheus' Tod* (1946), en el que Orfeo se resiste a la turba incitante de las Ménades para conservar pura su imagen de Eurídice. La idea que la época tiene sobre el carácter beneficioso del arte apolíneo ha quedado plasmada en el libro de L. v. Kunowski *Orpheus, Philosophie der Kunst und*

*Kunsterziehung* (1925). El fracaso del ideal apolíneo, que ya se preludia en la segunda versión del *Orpheus* de I. Goll (1924), se interpreta ya en el poema épico de H. Broch (*Der Tod des Vergil*, 1945) como superación del «encantador báquico» por el Salvador, Cristo, y en W. Lehmann (*«Orpheus»*, en *Der grüne Gott*, 1948) representa el riesgo que corre el poeta ante las Ménades y las fuerzas pánicas. E. Langgässer (*Der Laubmann und die Rose*, ciclo de poemas, 1949) pretendió crear un nuevo mito con validez poética fundiendo las figuras de Cristo y Orfeo. La literatura moderna ha renunciado al ideal apolíneo, según el cual el poeta llega a hacerse señor de las cosas mediante su poesía (C. Bremer, *Orpheus-Gedicht*, 1954; E. Meister, *Nicht Orpheus*, 1958; K. Otten, *Orphische Wanderung*, 1961).

Incluso en las creaciones literarias más recientes en las que más que de Orfeo como símbolo se trata de su leyenda, se nota la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco. En Rilke (*Orpheus. Eurydike. Hermes*, 1905) la pérdida de Eurídice se hace inevitable porque Orfeo falta a la ley de la armonía entre la muerte y la vida; sin embargo, Eurídice sigue viviendo en sus canciones. Quedarse sin alma es el destino del cantor, en un fragmento dramático de K. Wolfskehl (*Orpheus*, 1909), por haberla perdido en Eurídice. Como en Rilke, también en G. Trakl (*Passion*, segunda versión, 1915) es culpable; no es, pues, portador de salvación, sino que necesita de ella. No obstante, el poder consolador de su canto llega hasta Eurídice. Se destaca la sujeción de Eurídice al Infierno y al señor de éste (E. Lorenz, *Die Einweihung des Orpheus*, poema, 1943); pero también se alude a las relaciones de Orfeo con la diosa del Infierno (H. E. Nossack, *Orpheus und...*, nov. c., 1948); se desecha la idea de un regreso o renacimiento (D. Wyss, *Totenklage*, poema, 1956); se lamenta el que se crucen el amor y la muerte (I. Bachmann, *Dunkles zu sagen*, poema, 1957). El motivo del Infierno, que abre las fronteras al más allá, ha hecho que, en la época del Existencialismo y del Surrealismo, este drama volviera a resultar interesante (L. Housman, *The Death of Orpheus*, 1921; Sem Benelli, *Orfeo e Proserpina*, 1928; R. Lindemann, *Orpheus und Eurydike*, 1941; A. Modena, *Orpheus und Eurydike*, 1951). J. Anouilh (*Eurydice*, 1941) trasladó el argumento a la época actual, haciendo fracasar la nueva unión de los que estaban destinados sólo a una felicidad fugaz, porque la mirada del esposo se

posa sobre el pasado de la mujer. La película de J. Cocteau (1949), que se ciñe a una dramatización anterior (1926), no es la historia del amor entre Orfeo y Euridice, sino entre Orfeo y la muerte femenina, el más allá cortejado y misterioso; el poeta ha de morir de muchas muertes, para poder vivir, y la muerte se destruye a sí misma para otorgar a Orfeo la inmortalidad. Siguiendo el estilo de Anouilh, Vinícius Mello de Moraes (*Orfeu da Conceição*, tragedia, 1956) aplicó la leyenda al barrio negro de Río de Janeiro y a su carnaval, en que primero la chica y después el cantante negro son víctimas de los celos; el drama sirvió de argumento para la película de M. Camus (*Orfeo*, 1958). Elevado al rango de puro símbolo aparece el nombre de Orfeo en el drama de T. Williams (*Orpheus Descending*, 1957), que originariamente se titulaba de otra manera y nada tenía que ver con el argumento; el poeta moderno que lleva el nombre de Orfeo es un desplazado en medio de un mundo hostil contra el cual nada pueden ni la música ni el amor, y tras el cual no hay otro mundo que pudiera dar sentido a una búsqueda del mismo.

También la ópera se ha vuelto de nuevo al argumento de Orfeo (O. Kokoschka/E. Křenek, 1926; A. Lunel/D. Milhaud, *Les Malheurs d'Orphée*, 1926; A. Casella, *La Favola d'Orfeo*, 1932; I. Stravinski, ballet, 1947).

J. Wirl, *Orpheus in der englischen Literatur*, 1913; P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, 1948; M. O. Kistler, *Orphism and the Legend of Orpheus in German Literature of the 18th Century*, tesis, Univ. de Illinois, 1948; W. Rehm, *Orpheus*, 1950; K. Ziegler, «Orpheus in Renaissance und Neuzeit» (en *Form und Inhalt, Festschrift O. Schmitt*), 1950; E. Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, tesis, Univ. McGill, 1956; G. Freden, «Orpheus and the Goddess of Nature» (*Acta Universitatis Gothoburgensis*, LXIV), 1958; E. Sewell, *The Orphic Voice*, Yale, 1960; M. O. Lee, «Orpheus and Eurydike: Some Modern Versions» (*Classical Journal*, 56), 1960/1961; R. Kabel, *Orpheus in der Deutschen Dichtung der Gegenwart*, tesis doctoral, Kiel, 1964; J. B. Friedman, «Henryson's Orpheus and Eurydike and the Orpheus Tradition in the Middle Ages» (*Speculum*, XI), 1966.

Ortnit. Ver Huon de Burdeos.

**Otocar de Bohemia.**—El rey Otocar de Bohemia (1230-1278) se aseguró durante la época del Interregno numerosos territorios austriacos por medio de matrimonios, conquistas e intrigas políticas, intentando hacer realidad el plan de un gran imperio bohemio que debía llegar hasta el Adriático. Des-

pues de la elección de Rodolfo de Habsburgo para rey de Alemania se vio obligado a devolver todos los territorios a excepción de Bohemia (1276), muriendo en la batalla del Marchfeld en 1278 después de haber iniciado de nuevo las hostilidades con Rodolfo.

El tema carece tanto de situaciones específicas destacadas, como de un rival o contrapunto utilizable en la poesía, pero sobre todo en el drama. El enfrentamiento con el justo, pero algo deslavazado Rodolfo, podía conducir fácilmente a un dibujo moralizante en blanco y negro, de lo que adolecen las adaptaciones dramáticas del argumento a partir del drama académico (N. Vernulaeus, *Ottocarus Bohemiae Rex*, 1626; G. Calaminus, *Rodolph-Ottocarus*, 1694). Tampoco Lope de Vega († en 1635) logró una grandeza auténticamente dramática de los caracteres (*La imperial de Otón*). En esta obra la grandeza de Rodolfo se basa más en el futuro de la casa de Habsburgo, profetizado por \*Merlín, que en el propio carácter de Rodolfo, y en Otocar la verdadera grandeza ha sido sustituida por la presunción y la fanfarronería; la ambición y la actividad política se hallan en la mujer de Otocar.

Las dramatizaciones en lengua alemana se iniciaron dentro de la línea del drama caballeresco con el *Rudolph von Hapsburg* de F. Werthes (1775), y fueron reduciéndose con frecuencia, debido a su punto de vista dinástico habsburgués, hasta convertirse en una simple loa de Rodolfo (A. v. Klein, *Rudolf von Habsburg*, 1787, originalmente destinado a libreto para Mozart; K. H. Hemmerde, 1790; A. Popper, *Rudolf von Habsburg*, 1804; M. H. Mynard, *Rudolf von Habsburg*, 1812). Rodolfo de Habsburgo se distingue siempre en la literatura por las virtudes de la humildad y la piedad, por las que según la leyenda fue premiado por Dios con la corona real (Calderón; Tschudi; Schiller, *Der Graf von Habsburg*) y que son apropiadas como tema de poemas de loa o de obras anecdóticas, pero no de dramas. Los intentos de Kotzebue (*Rudolf von Habsburg und König Ottokar*, 1815, representada en adaptación de Schreyvogel bajo el título *Ottokars Tod*, 1815) y de C. Ch. L. Schöne (*Rudolf von Habsburg*, 1816) de elevar dramáticamente la figura de Rodolfo acentuando los aspectos negativos de Otocar, no tuvieron más remedio que fracasar; la obra de Schöne demuestra, además, cómo a pesar del título era Otocar el que determinaba el curso de la acción sólo por su componente dramático más fuerte, convir-

tiéndose en el protagonista de la obra, que deja de lado al pasivo predicador moralista Rodolfo.

Sólo Grillparzer (*König Ottokars Glück und Ende*, 1825) logró crear dos caracteres de cierta altura dramática, al transformar a Otocar, de una especie de «ogro», en un hombre capaz de efecto trágico, que acaba perdiendo la confianza en sí mismo, y elevar a Rodolfo hasta una altura moral y artística, al convertirse, negándose a sí mismo, en el primer servidor del Estado; el destino de Otocar tenía para Grillparzer el mismo valor que el de \*Napoleón. Desde el punto de vista checo está escrita la obra dramática de Uffo Horn, escrita en 1845 y representada sólo una vez en una adaptación linzeana atenuante en 1858, un ensayo de drama nacional, repetido más tarde por F. Zavrel al crearse el Estado checoslovaco independiente (*Král Přemysl Otakar II.*, 1921).

En la literatura narrativa, la inclusión del conflicto de Otocar en el noble linaje bohemio de los Rosenberg ha dado al argumento un amplio campo de acción (A. Peters, *Zawisch von Rosenberg*, novela, 1860; J. Wieser, *Zawisch der Rosenberger*, narración, 1864). También las baladas patrióticas han tratado repetidamente el argumento (J. Langer, *Die Marchfeld-Schlacht*; M. v. Collin, *Rudolf verschmäht den Verrat*; L. Pyrker, *Rudolphias*).

E. Dorer, *Rudolf von Habsburg in Chronik und Dichtung*, 1886; E. Soffé, *Rudolf von Habsburg im Spiegel der dt. Dichtung*, progr., Brünn, 1893; C. Glossy, «Zur Geschichte des Trauerspiels *König Ottokars Glück und Ende*» (*Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 9), 1898; E. Kilian, «König Ottokar im Drama» (*Baden-Badener Bühnenblätter*, 3), 1923.

**Otón III.**— El cuarto emperador de Alemania de la casa imperial sajona (980-1002), que ya a los tres años sucedió nominalmente a su padre Otón II, recibió una educación poco corriente bajo la tutela de su madre y de su abuela, pero sobre todo de Bernward de Hildesheim, que alimentó su fantasía fácilmente inflamable, por un lado, con ideas exaltadas acerca de su futura posición de importancia mundial y, por otro, con entusiastas pensamientos ascéticos de renuncia al mundo y autohumillación, apartándole de la realidad. Como emperador intentó, después de haber sofocado el levantamiento del romano Crescencio contra el dominio alemán, realizar, con ayuda de su maestro Geriberto, al que había hecho nombrar papa

(Silvestre II), sus planes de un imperio cristiano universal con Roma como centro. Los hitos de su vida de gobierno están marcados por su peregrinación a la tumba de su amigo Adalberto de Gnesen, muerto en martirio, y a la cripta de su gran antecesor \*Carlomagno, que mandó abrir. Murió repentinamente en el norte de Italia durante una nueva campaña.

La figura del joven abierto a las ciencias y las artes, que justificaba las máximas esperanzas puestas en él, y que fracasó por su débil voluntad y su enjuiciamiento erróneo de la situación histórica, muriendo prematuramente, posee la melancólica seducción de aquellos en que la predisposición anímica y la muerte prematura parecen formar una unidad. Su persona es como el espejo del dualismo terreno-espiritual de su época, que no fue capaz de superar. Como figura romántica de muchacho es un tema propio de la balada y otros poemas; como víctima de las luchas históricas mundiales puede convertirse en centro de adaptación épica. El drama, al que ha servido de tema con mayor frecuencia, no ha sido capaz de plasmar en imágenes ni su carácter vacilante ni el pensamiento en que se basa la lucha, y la utilización de motivos de intriga estereotipados resulta asfixiante frente a la gran amplitud del argumento.

En contraste con el personaje histórico, como se refleja en los poemas coetáneos de Leo de Vercelli y en el *Modus Ottinc*, la leyenda desarrolló ya muy pronto (Godofredo de Viterbo, fin. s. XII) una imagen del joven emperador, que nada tiene en común con su espíritu blando y lleno de fantasía. Narra primero un conflicto matrimonial de Otón con su esposa María de Aragón, que en ausencia de Otón intenta seducir a un caballero, y al ser rechazada por éste le acusa ante el emperador de intento de violación. Después de la ejecución del caballero, un juicio de Dios saca a relucir la culpabilidad de la emperatriz. La viuda del condenado es recompensada y la emperatriz condenada a muerte. Esta leyenda fue adaptada por Hans Sachs en una obra muy efectista *Die falsch keyserin mit den unschuldigen Grafen* (1551). La segunda leyenda, importante para la continuación del desarrollo del argumento, relaciona la misteriosa muerte del emperador con la condena a muerte de Crescencio, haciendo que Otón sea asesinado por la viuda de Crescencio, con la que ha entablado relaciones amorosas. Ayrrer unió ambas leyendas



en una serie escénica en forma de crónica *Tragödie vom Ende Ottos III. und seiner Gemahlin* (h. 1600).

Hasta el drama del «Sturm und Drang» no volvió a ser adaptado el argumento, después de que Herder y Helferich Peter Sturz habían llamado la atención sobre él y otros argumentos aprovechables de la historia nacional. Los sensibleros dramas caballescrescos convirtieron a Otón en la víctima de su carácter vacilante y de su amor hacia la viuda de Crescencio (V. Ramdohr, 1783; G. A. v. Seckendorf, 1805; A. F. Furchau, 1809). El motivo legendario del asesinato por la viuda del enemigo fue conservado por casi todas las dramatizaciones posteriores, pero con la investigación histórica de la Edad Media pasaron más a primer plano los rasgos político-históricos del argumento (F. v. Uechtritz, *Rom und Otto III.*, 1823; E. Raupach, *Der Liebe Zauberkreis*, 1824). La crítica de la historiografía nacional-liberal del siglo XIX, que vio como desgracia nacional la política romana y la postura religiosa de Otón, se refleja en la descripción de Otón como un hombre abúlico, vacilante y exaltado (J. Mosen, 1842; J. L. Klein, *Maria*, 1860; F. K. Biedermann, 1863; H. Krebs, 1880), mientras que los dramaturgos de fin de siglo atribuyeron al joven delicado y ansioso de belleza el ambiente Fin-de-siècle (A. v. Puttkamer, 1883; F. v. Hindersin, 1887; St. Welzhofer, 1902). Este ambiente del cansancio de la vida, sentido desde el ángulo estético y aplicado a la figura de Otón, había sido recogido ya por Platen en su *Klaglied Kaiser Ottos III.* (1833/1834), que concentró el argumento en la fórmula más apropiada. La novela y la biografía novelada modernas se esforzaron por ofrecer una imagen objetiva del trágico fracaso de un carácter dualista dentro de un mundo dualista (F. Herwig, *Wunder der Welt*, 1910; G. Bäumer, *Der Jüngling im Sternenmantel*, 1947; H. Benrath, 1951).

M. Morgenroth, *Kaiser Otto III. in der deutschen Dichtung*, tesis, Bratislava, 1922.

**Otón el Arquero.** — A la persona del landgrave Otón de Hesse, que desde 1340 fue corregente de su padre Enrique el Férrero y aproximadamente en el mismo año contrajo matrimonio con Isabel de Cleves, hija del conde Teodorico de Cleves, muriendo en 1377, va unida una leyenda que apareció por primera vez ciento cincuenta años después de su muerte en la *Hessische*

*Chronik* de Johannes Nuhn, pero como historia ya totalmente desarrollada. Se desconocen las causas que motivaron la formación de la leyenda y su proceso. Probablemente la casa reinante de Hesse, como contratante de Nuhn, favoreció la incorporación de la leyenda, cuidando de su transmisión a la historiografía posterior.

En contra de la verdad histórica, cuenta la leyenda que Otón era el hijo segundo y que había sido destinado por su padre para la vida de religión. Huyó durante el viaje hacia la universidad de París, entrando de incógnito como arquero al servicio del conde de Cleves. Un noble de Hesse, que visitó Cleves, Enrique de Hamburgo, reconoció al príncipe; el conde, que observó la salutación llena de respeto, supo de este modo el origen de su protegido y al mismo tiempo la muerte del hermano mayor de éste, que con ello dejaba sus derechos al trono a Otón. Sin mencionar para nada todos estos detalles, el conde asombró a su esposa y a las corporaciones con el plan de casar a su hija Isabel con Otón. Sólo después de haber impuesto su voluntad y haber puesto a prueba la obediencia y los sentimientos de su hija, habiendo llevado hasta el último límite la humillación del novio, que se creía víctima de una broma, aclara el misterio para alegría de todos los participantes.

El argumento tiene un carácter amable y tranquilo; todos los conflictos tocados, como la indignación contra los convencionalismos o la lucha entre la inclinación y el deber, son sólo conflictos aparentes, ya que la posición de Otón es sólo fingida. El conde de Cleves no tiene la ocurrencia de la boda hasta después de saber el verdadero origen de Otón y sólo se permite un juego con los que le rodean. El único conflicto serio, el existente entre el padre y el hijo de los Hesse, queda resuelto por la oportuna muerte del hermano mayor. Por ello la fábula ofrece, si no se quiere destruir su misma base, un marco muy estrecho y apenas ampliable con nuevos motivos para una historia de amor idílica o una opereta.

A lo largo de numerosas adaptaciones el argumento apenas ha sido enriquecido o modificado. La primera adaptación, la dramatización del landgrave Mauricio de Hesse (proyecto, h. 1600), no era otra cosa, con sus ocho actos, que una escenificación de la leyenda en *Hessen-Darmstädtischen privilegierten Land-Zeitung 1777*, nadie vol-

vió a interesarse por el argumento. El drama caballeresco, al que también se adapta muy bien el tema de la diferencia de clases, se lo apropió (E. Ch. G. Schneider, 1779; F. G. Hagemann, 1791); en lugar de la junta de las corporaciones, colocó el torneo, de mayor efecto teatral, al vencedor del cual Isabel entregaría su mano. La novela caballeresca exigía una ampliación del argumento, que llevó a cabo G. H. Heinse (1792), limitándose a duplicar el motivo del servicio y del cortejo de incógnito, haciendo que Otón se dirigiese primero a Moravia y después a Cleves. Introdujo un concurso de tiro, en el que Otón destaca sobremanera, aumentando sus méritos ante Cleves, al convertir a Otón en salvador de Isabel. Ambos elementos fueron recogidos por los adaptadores posteriores y, en algunos, Otón aparece también como salvador del propio conde.

La adaptación más importante del argumento, la «historia en cuatro actos» *Der Auerhahn* de Achim von Armin (1813), puso en lugar secundario el motivo principal, la servidumbre de Otón disfrazado de criado, hizo que no sólo Otón, sino también su hermana Jutta huyesen ante la voluntad inflexible del padre, llevó la divertida aventura, a través de grandes complicaciones y exagerando los caracteres, hasta un final trágico, y lo tensó todo adaptándolo al estilo de la

tragedia de destino dentro del marco de una oscura profecía.

Si el sentimiento vital romántico se vio en la necesidad de hacer saltar el argumento idílico, el «Biedermeier» tardío encontró en la narración en verso una forma de moda apropiada al argumento. Gustav Schwab, con su ciclo de diez romances (1837), y, sobre todo, Gottfried Kinkel, con su «historia renana en doce aventuras» (1843), dieron la máxima popularidad al argumento. Schwab fue el modelo para la única adaptación extranjera importante del argumento, la novela *Othon l'Archer* de Dumas, padre (1840). Recogió de Schwab, sobre todo, el motivo novelesco de la enemistad entre el padre y el hijo, que se basa en la calumnia de que Otón es un bastardo, y amplió el argumento hasta hacer que Otón pidiese en matrimonio a la princesa de Cleves en la figura de un segundo Lohengrin. Como débil epígono de las narraciones en verso, ya de por sí bastante almidadas, aparecieron en la segunda mitad del siglo XIX algunas operetas y óperas cómicas, entre cuyos autores debemos citar a la que después fue esposa de Kinkel, Johanna Mokkel (1841). Los libretos se ciñeron en general estrechamente a la forma de Kinkel (E. Pasqué/C. Reiss, 1856; R. Bunge/V. Nessler, 1887, entre otros).

G. Noll, *Otto der Schütz in der Literatur*, 1906.

# P

**Pablo, San.**—De la vida del apóstol Pablo († en el 64 d. de C.), que como judío fanático, Saulo, participó en las persecuciones de los cristianos, convirtiéndose milagrosamente ante las puertas de Damasco, y que después emprendió\* viajes larguísimos y llenos de peligros, padeciendo finalmente martirio durante las persecuciones de \*Nerón en Roma, hay dos acontecimientos que han atraído principalmente a la literatura: su conversión y su muerte.

La primera literatura paulina cristiana se desarrolló a partir de la celebración litúrgica de la festividad de la conversión de San Pablo (25 de enero). La *Conversio beati Pauli apostoli* (s. XIII) describía el acontecimiento con las escenas escasamente unidas entre sí, de la persecución de los cristianos, del rayo que derriba a Pablo del caballo ante Damasco, de la voz de Cristo y del retorno del convertido junto a los cristianos de Jerusalén, mientras que la *Conversio of St. Paul* (fin. s. xv), en la que la persecución de Pablo aparece como expresión de la soberbia, desarrolla los acontecimientos de manera realista. En Francia, *La Conversion S. Pol* (s. xv) relacionó la conversión más ampliamente con otros misterios, que se fundieron en una «vita» de San Pablo, y una de éstas incluyó el ampuloso *Mystère des Actes des Apôtres* (1450/1500, impreso en 1537) de los hermanos A. y S. Gréban en una historia completa de los apóstoles.

El Renacimiento descubrió también el componente épico del argumento y poetizó los viajes del apóstol (Marcus Jordanes, 1512) siendo Pablo presentado como una especie de Eneas cristiano y dominador de la idolatría pagana (P. Rosettus, ep. lat., 1522). Para la literatura protestante fue de

gran importancia la simpatía de Lutero hacia Pablo. El tema de la conversión en el sentido de la Reforma se ponía de manifiesto ante el telón de fondo de una sátira social (V. Boltz, *Sant Pauls bekerung*, drama, 1546) y para acentuación de las teorías morales (J. Struthius, *Die Bekerung S. Pauli*, drama, 1572; J. Brummerus, *Tragicomoedia Actapostolica*, 1592), e incluso era entendido como castigo del error de Pablo (Achatius Curaeus, *Historia Conversi Pauli*, epopeya, 1562).

Con el comienzo del Barroco el interés se trasladó de la moralización a la demostración de las emociones: el diabólico afán destructivo del perseguidor de los cristianos, la desesperación del ciego alcanzado por el rayo divino y, finalmente, la paz estoica del iluminado (C. Reppusius, *Conversio D. Pauli Apostoli*, epopeya, 1581). Para mostrar al «tirano» Pablo, se llegó incluso a trasladar la conversión al quinto acto (C. Schonaeus, *Saulus*, drama, 1591). Con frecuencia, sobre todo en el drama jesuítico, el tema de la conversión, tratado todavía en un principio (J. Gretser, *De Conversione S. Pauli*, 1592, perdido), no sólo fue a parar dentro del marco de una descripción alegórica total de la vida de San Pablo (*Die teutsche Comoedi von dem H. Apostel Fürsten Paulo*, Ingolstadt, 1631), sino que quedó relegado a segundo plano por el tema del martirio que generalmente aparece en relación con el martirio de San Pedro. La función de tirano era incorporada en estos casos al oponente Nerón, mientras que el mago Simón representaba a los auténticos poderes satánicos (J. van den Vondel, *Peter en Pauwels*, 1641; *Petrus und Paulus*, Augsburgo, 1659; *Tyrannus Sibi ipsi Tyrannus*, Amberg, 1721; *Petrus et Paulus*, Colonia,

1736). En el siglo XVIII volvió a primer plano el tema de la conversión por hallarse más cerca de las ideas de purificación del Racionalismo (*Saulus Christi fidem amplectens*, Ypern, 1743; F. X. Scherer, *S. Paulus*, 1772).

Entre los seguidores del Romanticismo volvió a renacer el interés por el argumento. Es curioso que el genial Nerón, atacado de aburrimiento vital, resultase ahora la figura más interesante, mientras que para la «humanización» del apóstol se incluyó un conflicto amoroso y patriótico (S. Wiese, drama, 1836), haciéndole incluso morir, no como mártir, sino a manos de un nacionalista judío (W. Angelstern, drama, 1836). En la segunda mitad del siglo XIX, Pablo aparece ya solamente a la sombra de Nerón como representante de la Era cristiana (R. Bunge, *Nero*, drama, 1875; K. Weiser, *Nero*, drama, 1881; F. v. Hindersin, *Nero*, drama, 1886). W. Bölsche escribió una novela paulina (1885) desde el ángulo de la filosofía naturalista.

Probablemente fue muy importante para la revitalización del contenido religioso, incluido en el argumento, la utilización simbólica de la experiencia de Damasco por Strindberg (*Nach Damaskus*, drama, tres partes, 1898 y sigs.). M. Greif escribió la epopeya *Pauli Bekehrung* (1909), G. Moore con su drama *The Apostle* (1911) se movió dentro de la corriente de la exégesis racionalista; Pablo se ve obligado a renunciar a su fe en el Cristo resucitado, pero conservando la ideología cristiana, que finalmente llega a encarnar él mismo. Para German (*Der Paulusjünger*, drama, 1922), la conversión de San Pablo fue el origen de la captación de un primer apóstol. F. Werfel (*Paulus unter den Juden*, drama, 1926) vio en cambio en ella la hora trágica del judaísmo, y a esta concepción histórico-política vino a reunirse en él la apertura del expresionista hacia el motivo de la transformación y del conflicto generacional, que facilitó una readaptación realmente importante del argumento. También R. Henz (*Die grosse Entscheidung*, drama, 1954) describió la lucha del misionero de los gentiles con el cristianismo judaico de los demás apóstoles, mientras que R. Lauckner (*Der Sturz des Apostels Paulus*, drama, 1948) mostró nuevamente al Pablo buscador de Dios e iluminado de la experiencia de Damasco. La novela moderna describe los viajes del apóstol de los gentiles ante el telón de fondo histórico de la época (H. Eschelbach, *Der unbekannte Gott*, 1936; Sch. Asch, *The Apost-*

*tle*, 1943; G. Ellert, *Paulus aus Tarsos*, 1951).

W. Emrich, *Paulus im Drama*, 1934.

**Pandora.**—Según la versión griega probablemente más antigua, conocida por la Edad Media a través, sobre todo, de la versión latina de Fulgencio, Pandora es la figura de una hermosa mujer hecha por \*Prometeo de agua y barro que fue animada por su creador con el fuego robado del ciclo. La famosa narración de Hesíodo en *Los trabajos y los días* dio la vuelta a la fábula al hacer que Pandora no sea ya hechura de Prometeo, sino un instrumento de venganza creado por Hefesto, por orden de Zeus, contra el ladrón del fuego, que dotado por los dioses con todos los dones es guiado por Hermes a la tierra para ser la perdición de Prometeo; rechazada por Prometeo, Pandora se convierte en la esposa del hermano de éste, Epimeteo, y abriendo una caja, un «pithos», que contiene todos los males, esparce la desgracia sobre las criaturas de Prometeo; sólo a la Esperanza puede conservar Pandora dentro de su caja. La versión en griego tardío de Babrio (s. II d. de C.), a diferencia de Hesíodo, dice que la caja contenía toda clase de bienes y que había sido cedida por Zeus a los hombres. De éstos hubo uno que por curiosidad la abrió, y los bienes se salieron retornando a los dioses, de modo que sólo les quedó la Esperanza.

Esta ambigüedad indicada de Pandora y su caja quizá pueda explicarse si se piensa que Pandora, la «dispensadora de todo», en sus orígenes era asociada tanto con lo malo como con lo bueno, y que, más tarde, al pasarse del matriarcado al patriarcado, Zeus fue considerado como el creador de todas las cosas, mientras que aquella, desposeída de su primer papel, quedó reducida a dispensadora de males solamente. En la historia de la literatura, Pandora ha conservado un modo de ser diverso y variable.

Fue decisiva para la tradición del mito la interpretación de los Padres de la Iglesia, que vieron en él un paralelo pagano del pecado original, comparando a la propia Pandora con \*Eva y la caja con el fruto prohibido. Debido a la traducción de Erasmo de Rotterdam de «pithos» por «pyxis» (*Adagiorum chiliades tres*, 1508), en la que influyó probablemente la idea de la caja que \*Psique arrebató a Perséfone en los infiernos, y por el hecho de que, en la versión de Erasmo, Pandora lleva la caja a la

tierra por orden de Zeus, induciendo a Epimeteo a abrirla, el paralelo con la Eva tentadora se hizo aún más patente. La expresión «caja de Pandora» se hizo proverbial y dio el título a novelas y dramas en que la tentación por la hembra es la idea básica (F. Wedekind, *Die Büchse der Pandora*, 1902; J. A. Mitchell, *Pandora's Box*, 1911; P. Frank, novela, 1920; J.-M. de Batna, novela, 1935; H. Edinga, *Adieu, Pandora*, 1954).

El motivo de Pandora, que aparece con frecuencia en los líricos del Renacimiento, como, por ejemplo, en los representantes de la Pléyade y en Spenser, tiene muchos matices, desde la sin duda bien intencionada «facultad múltiple», pasando por la ambivalencia de la tentación, hasta la seducción consciente. Contra la desobediencia y la seducción va dirigida la obra de L. Culmann *Ein schön weltlich Spiel von der schönen Pandora* (1544), en la que Pandora es portadora de la desgracia para los hombres, dejándoles como consuelo solamente la Esperanza. Como argumento de comedia fue utilizado por primera vez el mito de Pandora por J. Lily (*The Woman in the Moone*, 1597) en el mundo del teatro pastoril: a los pastores de Utopía, que han pedido una mujer para animar su vida solitaria, envía la Naturaleza a su criatura Pandora, que posee las cualidades de los siete planetas y es causa de grandes enredos entre los pastores debido a sus cambios de humor y actuación.

El motivo de la estatua animada, transmitido por Fulgencio, fue adquiriendo su propio desarrollo con el tiempo y proporcionó buenas escenas al teatro. El argumento de Pandora quedaba así muy cerca del de \*Pigmalión. Esto se advierte ya en una comedia cortesana de Th. Champion *The Lord's Masque* (1613), en la que Prometeo, mediante el fuego del amor, da vida a las estatuas que están bailando. En un poema anónimo español del siglo XVII *Ecos de la Musa Transmontana o Prometeo*, Prometeo cuenta en el Cáucaso la historia de su amor por la estatua, a la que, con la ayuda de Minerva, dotó de vida y le dio el nombre de Pandora; Venus, ofendida, consigue de Júpiter que aquél sea castigado. El siglo XVIII, que había transformado el mito de Pigmalión en un tema galante, vio también a Pandora bajo el mismo aspecto. I. Zanelli (*Prometeo*, comedia cortesana, 1728) celebra a Prometeo como creador de la mujer; Meusnier de Querlon (*Les Hommes de Prométhée*, 1748; puesta en verso por Colar-

deau) describe el despertar a la vida y al amor de una pareja humana recién animada por Prometeo; Aumale de Corsenville (*Pandore*, 1792) escribió un melodrama al estilo del *Pygmalion* de Rousseau (1770), que nos muestra a un Prometeo amante y esposo de la Pandora por él mismo creada, mientras que Pigeon de Saint-Paterne (*Pandore*, 1784) tiene como tema el amor entre Epimeteo y Pandora recién dotada de vida.

Con tendencia a lo galante, el siglo de la Ilustración supo ver aún otro aspecto en el argumento. Th. Parnell (*Hesiod or the Rise of Women*, relato en verso, 1721), con respetuosa galantería hacia el poder de la mujer, nos cuenta cómo Pandora seduce al hombre y lo induce al mal haciéndole abrir la caja. Una comedia de P. de Saint-Foix (*Pandora*, 1721) presentaba a Epimeteo como víctima de la seducción. De la curiosidad como fatal cualidad femenina hablan Houdart de la Motte y F. Hagedorn en sus fábulas sobre Pandora de tono humorístico y moralizante; del mismo estilo son las coplas de ciego escritas por D. Schiebeler (1769). El mismo rasgo es tratado con mayor amplitud en la «comédie lyrique» de A. Pepoli (1787), en la que Pandora intenta primero seducir a Prometeo y consigue luego seducir a Epimeteo. La fuente de todos los males es Pandora y, con ella, la mujer en general según F. Sayers (monodrama, 1792) y P.-A. Vieillard (*La Boîte de Pandore*, relato, 1802). En la obra pastoril de A.-R. Lesage (*Boîte de Pandore*, drama, 1721) la crítica de la mujer se convierte en crítica social, introduciendo a Pandora en el inocente mundo de los pastores donde la caja despierta las pasiones de los hombres creando así un malestar entre ellos, sin que ésta empero aparezca como culpable de tal situación. En cambio, en la «comédie-ballet» de P. de Saint-Foix (*Les Hommes*, 1753) se exime de culpa a la caja fatal: los hombres dotados de vida por Prometeo son malos desde un principio, son seguidores de la estupidez. La comedia cantada de Wieland (1779) se mantiene en la tradición de crítica a la mujer, que perdurará hasta los siglos XIX y XX (H. J. Byron, *Pandora's Box, a Mythological Extravaganza*, 1866; R. Neill, drama, 1888; A. R. Daval, vaudeville, 1913).

La obra de Calderón *La estatua de Prometeo* (1679) estableció ya una relación de Pandora con las fuerzas culturales de la humanidad, pero por lo demás echó mano de la tradición no hesiódica viendo en Pandora una criatura de Prometeo: es la viva

imagen de Minerva y desencadena los celos de Palas, que envía por medio de la personificación de la Enemistad la caja, provocando la enemistad de los hermanos Prometeo y Epimeteo, que aman ambos a Pandora; la obra termina con el perdón de los dioses y la unión de Prometeo y Pandora. Esta concepción básica fue recogida por un libreto de Voltaire (1748; música de J.-B. de Laborde, 1766) en el que Zeus es el celoso y envidioso, pero se ve obligado a retirarse ante el poder del amor que une a Prometeo y Pandora. Tampoco aquí es la propia Pandora la tentadora, sino que, enviada por Zeus, llega Némesis con la caja e incita a Pandora a abrirla. Si en Voltaire fueron la esperanza y el amor lo que se les prometió a los hombres para su consuelo, en la obra de Wieland *Traumgespräch mit Prometheus* (que lleva como epílogo al artículo «Über die von J. J. Rousseau vorgeschlagenen Versuche, den wahren Stand der Natur des Menschen zu entdecken», 1770), se nos muestra a Pandora como portadora del progreso, por medio del cual la humanidad superó necesariamente el estado original del hombre, alabado por Rousseau. Las tentadoras y al mismo tiempo peligrosas imágenes ficticias de la caja se aproximan ya al criterio de Goethe. Pandora actúa totalmente como transmisora de cultura en la obra de Wieland: Pandora, enviada por Zeus a la tierra para perdición de las criaturas de Prometeo, extiende con su caja las pasiones entre los hombres, pero los efectos peores de éstas son neutralizados por la diosa de la paz, las musas y la esperanza, que nacerá como fruto de la unión de Prometeo con Pandora. El estilo de gran espectáculo en que desemboca la pequeña obra de Wieland fue recogido por Herder en las escenas del *Entfesselter Prometheus* (1802), en las que Pandora, que ha regresado, es colocada como encarnación de la humanidad al lado del educador de los hombres liberados.

Si en su obra *Pandoras Wiederkunft* (1807) pudo Goethe, por el carácter ceremoniosamente lento de la obra y la función cultural del personaje titular, basarse en las obras de Wieland y Herder, también pudo conectar con la readaptación de la figura de Prometeo del diálogo de Herder *Voraussicht und Zuriicksicht* (1795) y, junto a esto, con una línea de desarrollo muy antigua que arranca de Platón y pasa por Bacon, en la que Prometeo, el portador de la cultura, sufría una desvalorización, mientras que su hermano Epimeteo aumentaba su valor como con-

servador de la esperanza. En el diálogo de Herder los hermanos se enfrentan ya de manera parecida a como en Goethe: Prometeo, como la razón personificada; su hermano, como alocado y soñador, que empero puede aportar como mérito la conservación de la esperanza. Mientras que el fragmento *Prometheus* del Goethe del Sturm und Drang (1773) estaba dedicado al rebelde y al genio, al lado del cual Pandora no tiene más papel que el de criatura favorita filialmente íntima, en *Pandoras Wiederkunft* parece perder terreno el frío hombre de acción, Prometeo, ante los sentimientos artísticos de Epimeteo que con la marcha de Pandora vive del recuerdo de su felicidad. Su retorno será el comienzo de una nueva era; su caja no contiene malas pasiones, sino sueños e imágenes dulces, y las alegorías de las ciencias y las artes, que surgen de una «Kypsele» que se abre, representan las verdaderas dotes de Pandora. La idea de renuncia, unida a la desaparición de Pandora, continúa sonando en los versos de la *Elegie* de 1828: «Me probaron, me dieron a Pandora tan rica en bienes, más rica en peligros», que al mismo tiempo tocan el tema de la seducción. La importancia que Goethe dio al personaje de Pandora continuó influyendo en el renovado intento de C. Spitteler de enfrentarse con el mito de Pandora (*Prometheus und Epimetheus. Ein Gleichnis*, 1880/1881).

D. Panofski/E. Panofski, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, New York, 1954; W. Kohlschmidt, «Goethes Pandora und die tradition» (en Kohlschmidt, *Form und Innerlichkeit*) 1955; R. Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginebra, 1964; J. T. McCullen jr./L. E. Bowling, «Literary Corruptions of an Ancient Myth» (*Southern Folklore Quarterly*, XXVIII), 1964.

**Papisa Juana.**—La leyenda de que una mujer distinguida por su inteligencia y afán de saber se había hecho pasar por hombre y finalmente llegó a ser Papa, y que al dar a luz un niño en plena procesión fue muerta por la indignada muchedumbre, puede tener su base en el intento medieval de interpretar dos monumentos de tiempos antiguos para los que no se encontraba otra explicación. En una de las calles de Roma había una vieja estatua, representando probablemente a un sacerdote con un muchacho, pero que a causa de la anchura de las vestiduras era tenida por una mujer con su hijo; una inscripción que se hallaba en la misma calle, cuyo texto fue convertido en «Papa pater patrum peperit papissa pa-

pellum», fue relacionada con la estatua. La primera noticia sobre la leyenda se encuentra en 1261 en Stefan de Bourbon, que había leído la leyenda en una crónica. La crónica de Martinus Polonus (s. XIII) menciona el nombre del Papa, Juan Angélico, su procedencia de Maguncia, su embarazo causado por un «familiar» y como lugar del parto el trayecto entre el Coliseo y la iglesia de San Clemente. Tolomeo de Lucca (1312) fija como época de gobierno del papa femenino el siglo IX. A partir de entonces la leyenda fue transmitida por muchas crónicas, que se apartan muy poco unas de otras. Es importante que como padre del niño sea citado el demonio, con lo que se quiere acentuar lo nefando de la usurpación del cargo por Juana. Se cuenta también que, puesta a elegir entre la deshonra terrena y la condenación eterna, elige la primera. En los siglos XV y XVI la leyenda fue considerada verdad histórica y no ha sido reconocida como fábula hasta las investigaciones llevadas a cabo por I. v. Döllinger (*Papstfabeln des Mittelalters*, 1890) y A. Bianchi-Giovini (1865).

La leyenda de la papisa Juana pertenece, lo mismo que las leyendas de \*Fausto, \*Teófilo, Cipriano y Cenodoxo, a las de los pactadores con el demonio. Una pasión pecaminosa o el ansia de saber llevan a pactar con el diablo, que premia con los más altos honores terrenos, pero exige la entrega del alma. El motivo tuvo ya protagonistas femeninos en la historia de Santa Eugenia de Alejandría, adaptada por Calderón en el drama *El Josef de las mujeres* (1660) y, por otro lado, en la obra *Mariechen von Nymwegen* (1513), que representaba la angustia vital de una criada. La osadía del afán humano de saber queda más clara al ser encarnada por una mujer, y el que pacta con el diablo es más peligroso por ocupar el puesto de mayor responsabilidad de toda la Cristiandad.

Boccaccio (*De claris mulieribus*, 1370/1375) inventó o recogió una variante conciliadora para el final: la papisa renuncia y se retira a la vida privada. Pero ni Boccaccio ni Hans Sachs (*Historia von Johanna Anglica der Päpstin*, 1558) se elevan por encima del nivel creado por las crónicas. Sólo Dietrich Schernberg (*Spiel von Frau Jutten*, h. 1490) colocó a la doncella en una lucha entre los poderes divinos y satánicos, proyectada por la asamblea previa de los demonios. La intercesión de María mueve a Jesús a dar a elegir a Juan entre la condenación eterna

o la vergüenza terrena, y después de que a la vista de la muerte ha rezado a María, muriendo al nacer el niño, la que sufre las penas del infierno es arrancada del poder del demonio con una nueva intercesión. El motivo de la intercesión establece claramente la relación con otras leyendas de pactos con el diablo. También el drama isabelino recogió el argumento (Anónimo, *The female prelate being the history and the life and death of Pope John*, puesta en escena en 1591, impresa en 1689).

En la época moderna, el primero en comprender los valores literarios y trágicos del argumento fue Gottsched en su *Nöthiger Vorrat...* (1757-1765); el siglo XVIII —como había hecho ya el siglo XV dedicándole torpes versos y epigramas— lo trató, sin embargo, como equivocadamente erótico o como cómico (P. A. Léger, *La papesse Jeanne*, ópera cómica, 1793; Faucomplét, *La papesse Jeanne*, ópera bufa, 1795; Abbé Casti, *La papessa Giovanna*, epopeya galante, 1793; P. A. Winkopp, *Die Päpstin Johanne*, novela, 1783; F. W. Bruckbräu, *Der Papst im Untertrock*, novela, 1832).

A. v. Arnim fue el primero que volvió a tratar el argumento al tenor del tema del pacto con el diablo en una epopeya de gran libertad de invención, escrita ya en verso en 1813, vertida después a prosa y publicada como obra póstuma en 1848. El demonio quiere ganar el solio papal y con ello el dominio del mundo por medio de un niño creado artificialmente y que no encierre en sí nada del poder creador de Dios. Cree haber hallado este ser diabólico en una niña colocada bajo su retorta, que hace educar como hombre y elegir como papa. La joven Juana, que ama con amor equivocado a un joven disfrazado de muchacha y es atraída por la Antigüedad pagana y destrozada en su lucha entre el deber y el instinto, se libera finalmente de sus vacilaciones, retorna al Cristianismo y se casa con el amado, mientras que su padre Otero-Cristóforo sube al solio papal. Alejado de esta romanización del argumento, el siglo XIX lo utilizó como tema adecuado para la novela histórica y el drama histórico, haciendo que la acción transcurriese ante el fondo histórico cultural de una época de decadencia de la Iglesia (Anón., *Juana la papesa*, novela, 1843; F. Lüdecke, *Die Päpstin Johanna*, drama, 1874; E. Rhodis, *Die Päpstin Johanna*, novela, 1876; E. Mezzabotta, *La papessa Giovanna*, novela, 1885; A. Bartels, *Die Päpstin Johanna*, drama, 1900).

Los elementos conflictivos del motivo del pacto con el diablo salieron con mayor fuerza a la superficie en el siglo xx: R. Borchardt (*Verkündigung, Die Päpstin Jutta*, Parte I, 1920) desligó el argumento de todo historicismo, centrándolo totalmente en el diálogo fáustico entre la doncella que lucha por encontrar a Dios y el «falso emisario», al que al principio cree un enviado de Dios. La acción, limitada al motivo de seducción, puede ser considerada sólo como preámbulo para el auténtico argumento de Juana. La vieja obra de Schernberg fue adaptada por R. Zoozmann ya en 1885; G. Reicke (*Päpstin Jutta*, drama, 1924) incluyó en la fábula elementos de *Mariechen von Nymwegen*: Juana es seducida por un príncipe y en su angustia llama al demonio; le pone como condición que no ha de llorar ya nunca más. Cuando los cardenales matan a su hijo, llora y con ello salva su alma, aunque su cuerpo tenga que pagar el crimen en la hoguera.

W. Kraft, *Die Päpstin Johanna, eine motivgeschichtliche Untersuchung*, tesis, Frankfurt, 1925.

**Paracelso.**—Los pros y los contras del médico y naturalista Theophrasto Bombasto de Hohenheim (lat. «Paracelsus», 1493 a 1541), que siendo profesor en Basilea quemó las obras de Galeno y Avicena, fue acusado de ensalmador, consiguió huir y recorrió Alemania entera, muriendo en Salzburgo en la plenitud de su vida, se reflejan en poemas de burla y de loa muy tempranos, entre los que destaca el *Encomium* de P. Fleming escrito entre 1639/1640. Mientras que, en la literatura inglesa, puede verse la influencia del paracelsismo a través de las obras de Th. Nashe, Shakespeare, Ben Jonson y J. Donne, en cambio la leyenda popular alemana, con los primeros comienzos anecdóticos de formación argumental, no conoce más que al charlatán o al inventor de un elixir de la vida dotado de fuerzas fantásticas.

La literatura de fabulización (Ch. M. Wieland, *Die Geschichte vom Prinzen Biribinker*, 1764; Fouqué, *\*Undine*, 1811) hizo fructificar literariamente la teoría de los espíritus elementales de Paracelso. Novalis quiso utilizar el personaje para su *Heinrich von Ofterdingen* (1802), y, probablemente, algunos rasgos del *\*Fausto* de Goethe han contribuido a inspirar el *Paracelsus* de R. Browning (1835). A pesar de la escasa aportación de datos históricos, este poema dramático ha captado la personalidad revolu-

cionaria de Paracelso con su afán de saber fáustico y su conciencia de apostolado; Paracelso fracasa porque por culpa de las potencias de la razón ha dejado marchitar el amor y la comprensión hacia los hombres. Si se exceptúa la obra de Browning, el argumento fue tratado durante mucho tiempo exclusivamente en el plano de la literatura amena de aventuras fantásticas. Es ya significativa la novela de A. Fabre d'Olivet *Un médecin d'autrefois* (1830): el protagonista se ve envuelto en las luchas de los sectarios al lado de Tomás \*Münzer y en las Guerras de los Labradores, ama a la mujer de un enemigo, al que mata en un combate, por lo que se ve obligado a renunciar a ella; la pena le hace convertirse en alcohólico y muere en completa soledad. Un ciclo poético de C. A. Bruhin (1857) utilizó motivos de esta novela. Aún más fantástica es la acción en una novela de C. Spindler (*Das Diamantenelixier*, 1855): un discípulo del médico fabuloso olvida administrar a éste en la hora de su muerte el elixir de diamante rejuvenecedor, tomándolo él en lugar suyo y con ello se hace desgraciado, porque estaba destinado sólo al hombre puro y fuerte.

El personaje de la leyenda popular vuelve a revivir en el papel episódico de un mago y charlatán (J. Nestroy, *Lumpazivagabundus*, segunda parte, 1834; F. Gräffer, *Kleine Wiener Memoiren zur Charakteristik Wiens und der Wiener*, 1845; K. Gutzkow, *Hohen schwangau*, novela, 1867; C. Crome-Schwieining, *Die Wunderkur*, juguete cómico, 1898) o de un gran borrachín (H. Wittmann/J. Bauer/C. Millöcker, *Die sieben Schwaben*, ópera, 1888; F. Keim, *Paracelsus von Hohenheim*, poema, 1912). Todavía en C. F. Meyer (*Huttens letzte Tage*, 1871) Paracelso es un fanfarrón sospechoso, en A. Schnitzler (comedia en verso, 1899) un frívolo aventurero, en R. Kralik (comedia popular, 1925) un curandero y mago. El drama serio trató repetidamente las discusiones con sus enemigos científicos, que generalmente fueron concebidas como defensa contra intrigas malintencionadas (V. P. Weber, 1851; A. J. Schindler, 1858; Th. Curti, 1894). C. Hepp (drama, 1907) convirtió a su protagonista en un hombre de espíritu libre, A. Müller (*Paracelsus und der Träumer*, comedia fantástica, 1910), en representante de una postura pacifista de hermandad.

El argumento fue objeto de una auténtica exageración literaria, aunque quizá también de una pretensión filosófica exagerada en la



trilogía novelística de E. G. Kolbenheyer (1917-1925). Aquí Paracelso no es sólo precursor de la separación de la medicina de su servidumbre dogmática, sino de una época nueva de la historia del espíritu en general. La imagen de Paracelso ofrecida por Kolbenheyer, fundamentada científicamente y con acentuación nueva, influyó, además de en las simples imitaciones (G. Müller, drama, 1925; G. W. Pabst/K. Heuser, película, 1942), en novelas biográficas, que se libraron de la mistificación y del arcaísmo (M. v. Hagen, *Landfahrer sind wir*, 1939; P. Peterzell, *Der König der Ärzte*, 1941; R. Schuder, 1955; R. Harms, 1961). El teatro moderno ha tratado más la situación de lucha científica y social (H. Reitz, *Das Wunder des Paracelsus*, 1942; R. Billinger, 1943; Milka Waltari, *Paracelsus Baselissa*, en finlandés, 1953; C. Bresgen, óp., 1959), y la lírica, a partir del *Paracelsus in excelsis* de Ezra Pound (1909), más al filósofo y buscador de Dios (E. Spann-Rheinsch, *Paracelsus und sein Jünger*, 1921; H. F. Blunck, *Paracelsus singt*, 1931; G. Beer, *Paracelsus in Salzburg*, 1941; M. Mell, 1950).

H. Müller, *Die Gestalt des Paracelsus in Sage und Dichtung*, Viena, 1935; E. H. Reclam, *Die Gestalt des Paracelsus in der Dichtung*, tesis, Leipzig, 1938; K.-H. Weimann, «Paracelsus in d. Weltliteratur» (*Germ.-Rom. Monatsschr.*, NF. 11), 1961.

**Paris.** Ver Aquiles, Helena, Guerra de Troya.

**Pathelin, Maese.** — La famosa *Farce de maistre Pierre Pathelin* francesa (h. 1464), cuyo autor a pesar de todos los esfuerzos de los investigadores sigue siendo desconocido, cuenta en su primera parte cómo el abogado Pathelin y su esposa engañan al usurero comerciante de tejidos Joceaume en el pago de seis varas de paño. Pathelin invita a comer al comerciante y accede a entregarle el dinero en esta ocasión; cuando llega el invitado, la mujer de Pathelin le explica que su marido hace varias semanas que está enfermo, mostrándole al enfermo atacado de fiebre muy alta, de forma que el comerciante cree que ha sido el diablo, quien, encarnando a Pathelin, se ha llevado el paño con engaños y renuncia a toda reclamación. La segunda parte cuenta el proceso que Joceaume sostiene contra su pastor Agnelet por las pérdidas habidas en su rebaño. Cuando el comerciante ve que el abogado defensor del pastor es el supuesto enfermo Pathelin, siente tan gran embarazo que es incapaz de exponer su demanda or-

denadamente y mezcla el asunto del paño con el asunto de las ovejas. Agnelet, a quien Pathelin ha aconsejado que conteste a todas las preguntas del juez con «bee», es declarado inocente y al final se niega a pagar los honorarios al abogado contestando también «bee» cuando éste se los reclama.

La comedia en torno al motivo del estafador burlado tiene como protagonista a Pathelin, que se distingue por cierto atractivo, y una también con gran perfección las dos acciones —la estafa del paño y la de los corderos— en la escena del juzgado. Como la investigación creyó reconocer en los personajes a las figuras de la *Commedia dell'Arte*, se pensó en un modelo italiano, modelo que no ha sido hallado. Más bien parece que el *Maitre Pathelin* sea una creación original francesa montada sobre motivos populares muy difundidos. Para las escenas de la estafa del paño pueden hallarse paralelos literarios en la obra inglesa *Make the Thief* de los *Towneley Plays* de principios del siglo xv. El astuto abogado, que a su vez es engañado por un cliente que le gana en astucia, es, sin embargo, el motivo característico de la farsa, utilizado ya por E. Deschamps (fin. s. xiv) en su *Farce de Maître Trubert et d'Antroignart*. También el truco del consejo de decir en el juicio «bee» o algo similar, es muy antiguo y puede hallarse en historias populares alemanas, danesas, italianas, balcánicas, hebreas e indias.

Depende directa o indirectamente del *Maitre Pathelin* la comedia latina *Henno* (1497) del humanista Reuchlin, cuyo argumento fue calificado por su sobrino Melanchthon de «Fabula Gallica». Aquí el peso se ha trasladado del abogado al astuto criado Dromo. Tanto las características como las funciones de Pathelin han sido trasladadas en parte a Dromo, que ya no es un rústico torpe, sino un taimado estafador; por otro lado el labrador Henno, el amo de Dromo, se hace cargo de parte de las funciones del abogado, sobre todo del plan para la adquisición del paño, para lo cual ha robado dinero a su mujer. Falta la historia de los corderos y la acción se ha concentrado en la estafa del paño, a la que se refiere también la escena del juzgado; Dromo engaña a su amo y al abogado, consigue, finalmente, a la hija de Henno por esposa y aparece, incluso, como una especie de ángel vengador, al considerar sus engaños como justo castigo de los demás estafadores. La escena satírica contra los astrólogos es invención de Reuchlin. Una adap-

tación alemana del *Henno* fue representada ya en 1502 en Frankfurt; más tarde, Hans Sachs (1531) y J. Betz (1546) lo tradujeron al alemán. Basada en la representación de Frankfurt tuvo lugar en Lucerna la pieza de carnaval *Der kluge Knecht* (princ. s. XVI), que traslada la comedia humanística a la esfera aldeana suiza, eliminando la historia de la boda y poniendo como punto de partida de la acción el augurio de un gitano de que el labrador Ruedi llegaría a Alcalde, si fuese mejor ataviado; el gitano es el equivalente del astrólogo de la obra de Reuchlin. En la literatura narrativa del siglo XVI encontró *Henno* eco, por ejemplo, en el relato «Von einem, der den Fürsprecher überlistet und hat ihn der Fürsprech das selbst gelehrt» de J. Wickram (*Rollwagenbüchlein*, 1555) y en una historia parecida del *Froschmäuseler* de G. Rollenhagen (1595). Probablemente Ch. Weise utilizó el *Henno* para su comedia *Der betrogene Betrug* (1690), pero la fábula ha sido modificada hasta resultar irreconocible.

El argumento de Pathelin llegó también a Italia. Aparece en el siglo XVI en una anécdota de L. Domenichi (*Le Facezie*, 1564) y como episodio en la comedia *L'Arzigogolo* de A. F. Grazzini. En Francia, Pathelin se convirtió en un personaje popular y legendario, considerándosele como una especie de pariente espiritual del poeta François Villon. La sátira aparecida a principios del siglo XVI *Le nouveau Pathelin*, que conecta con la estafa del paño, fundió a Pathelin con Villon, y el *Testament Pathelin*, de la misma época, hace que el abogado enfermo redacte un testamento irónico-humorístico siguiendo el modelo de los testamentos de Villon.

En la actualidad ha vuelto sobre el argumento H. U. Wendler (*Wer zuletzt lacht*, obra en un acto, 1948) proporcionando así el texto para una ópera de R. Kunad titulada *Maitre Pathelin oder die Hammelkomödie*.

S. Oliver, «Some Analogues of Maistre Pierre Pathelin» (*Journal of American Folk-Lore*, 22), 1909; F. Rauhut, «Fragen und Ergebnisse der Pathelin-Forschung» (*German.-Roman. Monatschrift*, 19), 1931; R. Kraft, «Reuchlins *Henno*. Geschichte eines Komödienstoffes» (*Wilhelm-Diehl-Festschrift*), 1941.

**Pecado original.** Ver Adán y Eva.

**Pedro, San.** Ver Pablo, San.

**Pedro de Vinea.** Ver Federico II.

**Pedro el Cruel.** — La vida de Pedro I (1334-1369), rey de Castilla, que después de su subida al poder mandó ejecutar a la amante de su padre, con lo que se enemistó con sus hermanos bastardos Enrique, Tello y Fadrique; que asesinó a su propia esposa, Blanca de Borbón, por supuesto adulterio, pero en realidad debido a su pasión por María de Padilla; que fue excomulgado, y, finalmente, derrotado por Enrique en unión de los aragoneses en Montiel en 1369, siendo muerto por su propio hermano Enrique en esta batalla, ha sido transmitida por la *Crónica*, coetánea, de Pero López de Ayala (1332-1407). Ayala describe al rey con gran conocimiento de causa, y con gran colorido y riqueza de detalles, como tirano cruel, lujurioso y sin escrúpulos, de cuyo espantoso final existen numerosas profecías. Los romances tempranos sobre el rey han sido en su mayoría inspirados por Ayala (*Romancero del Rey Don Pedro*, editado por A. Pérez Gómez, 1954). Pero a partir de la *Cuarta Crónica general* comenzó en el siglo XVI una rehabilitación del rey, que estaba de acuerdo con la simpatía del pueblo hacia la dureza de aquel para con la nobleza: y ya no se vio en él al cruel, sino al justiciero.

Esta transformación en un rey justo se debe en gran parte al drama clásico español del siglo XVII, que, empero, no prescindió de Ayala como fuente inagotable de motivos dramáticos, ni de los rasgos tenebrosos y lúgubres con los que la figura de Pedro resultaba aún más interesante. De este modo el drama refleja la contradicción persistente entre Ayala y la tradición popular y transmite en muchos casos una imagen poco clara del rey. Sus numerosas aventuras mujeriegas, en las que ningún poder ni vergüenza eran capaces de detenerle (Lope de Vega, *Lo cierto por lo dudoso*, 1630; el mismo, *La Carbonera*, 1635; A. de Claramonte, *Deste agua no beberé*, 1630; A. E. Gómez, *A lo que obliga el honor*, 1642; J. de la Hoz y Mota, *El Montañés Juan Pascual*, fin. s. XVII; J. de Cañizares, *Yo me entiendo y Dios me entiende*, princ. s. XVIII), le llevan a riñas con hermanos y vasallos. Por otro lado, Pedro aparece como juez justiciero y ejemplar castigador de las faltas al honor (Lope/Calderón, *El médico de su honra*, 1633 y 1641; Tirso de Molina, *El Rey Don Pedro en Madrid, ó el Infanzón de Illescas*, 1633; Lope, *Audiencias del Rey Don Pedro*; J. Ruiz de Alarcón, *Ganar amigos*, 1634; A. Moreto, *El valiente justiciero*, 1657; J. de la Hoz y

Mota, *El Montañés Juan Pascual*). Otros autores ofrecen sólo un álbum neutral de imágenes de su vida (J. Pérez de Montalbán, *La puerta Macarena*, h. 1630). Consigue efecto trágico la dualidad de la figura del rey en la obra de Tirso de Molina, *El rey Don Pedro en Madrid, ó el Infanzón de Illescas* (1633), imitada por Moreto en su obra *El valiente justiciero* (1657): mientras el rey actúa como inflexible defensor de la justicia, la aparición de un sacerdote asesinado por él le recuerda que él también habrá de ser juzgado por la justicia divina, cuyo instrumento ejecutor será Enrique. J. Zorrilla (*El Zapatero y el Rey*, drama, 1841) renovó esta dualidad de la figura del rey.

Cuando en el siglo XVIII el drama español estaba bajo la influencia formal del clasicismo francés, penetraron simultáneamente argumentos españoles en Francia. De Belloy (1727-1775) escribió un drama sobre el rey, que aparece como bestia cruel, poco acorde con el gusto mesurado francés (*Pierre le Cruel*). En 1730 recogió Voltaire el argumento (*Don Pèdre*) transformándolo en contradicción con la tradición histórica: un rey sentimental y filosofante es aquí el defensor de la libertad pública, convirtiéndose en víctima de las intrigas de Enrique y de la intolerancia de la Iglesia; y es precisamente Enrique el que lleva al trono la tiranía y los crímenes. En cambio el drama clasicista español convirtió en protagonista a la inocente y delicada víctima Doña Blanca (D. de Villanueva y Solís, *Blanca de Borbón*; J. M. Iñiguez, *Doña Blanca*, 1806; A. Gil de Zárate, *Blanca de Borbón*, 1835; J. Espronceda, *Doña Blanca de Borbón*, 1870). Al lado del cruel monarca aparece aquí casi siempre como cómplice la orgullosa e intrigante amante María de Padilla. El drama de juventud de Grillparzer *Blanka von Kastilien* (1807-1809) convirtió en verdadero protagonista al hermano bastardo Fadrique acusado de adulterio con Blanca, acercando a éste y a la totalidad del conflicto al *Don Karlos* de Schiller. Leconte de Lisle readaptó en un romance la muerte de Blanca (*La Romance de Doña Blanca*). El Romanticismo español volvió de nuevo a la figura escénica, tradicional aquí, del galanteador de mujeres (P. Sabater, *Don Enrique el bastardo*, 1841; A. Lasso de la Vega, *La juglaresa*, 1867). Repetidamente se ha dramatizado el destino de María Coronel, que se mutiló para escapar al asedio del monarca (L. A. de Cueto, 1844; L. de Retes/F. Pérez y Echevarría, 1872). H. Heine (*Spanische Atri-*

*den*, 1851) y Leconte de Lisle (*La Romance de Don Fadrique*) cantaron en romances el asesinato del desgraciado Don Fadrique; el contexto en que Heine puso este destino da a entender que los actos cruentos de Don Pedro fueron continuados por sus sucesores.

J. R. Lomba y Pedraja, «El Rey D. Pedro en el Teatro» (*Homenaje a Menéndez y Pelayo*, tomo II), Madrid, 1890; E. Schöns, «Leconte de Lisle's Poems on Peter the Cruel» (*Modern Philology*, 32), 1934/1935.

**Pedro el Cruel de Portugal.** Ver Inés de Castro.

**Pedro el Grande.** — El zar Pedro I de Rusia (1672-1725), hijo del primer matrimonio del zar Alejo, debía convertirse en zar después de la muerte de su hermanastro Feodor; pero su hermanastra Sofía consiguió que no llegase más que a segundo zar junto a su incapaz hermanastro Iván. La regente Sofía se apoyaba en los Strelitzos; pero en 1689 fue depuesta y la amenaza de los Strelitzos fue dominada definitivamente en 1699, después de innumerables revueltas. De 1697-1699, Pedro hizo un viaje cultural por toda Europa y a su regreso emprendió drásticas reformas internas militares y políticas, que tenían por meta la nivelación de Rusia con las potencias europeas occidentales y su conversión en potencia de primer orden. Esta conversión en gran potencia la consolidó Pedro con la guerra contra Carlos XII de Suecia, y con la fundación de San Petersburgo consiguió acceso al Mar Báltico. La reforma de la administración pública convirtió a Rusia en un Estado policial. Pedro, que a su regreso de Europa había enviado a su mujer Eudoxia a un convento, se casó, después del final desgraciado de sus amores con Ana Mons, con Catalina, hija de labradores lituanos, amante de su favorito Menshikov, que se la cedió. El hijo del primer matrimonio, Alejo, que conspiró contra él con el partido ruso tradicionalista, fue condenado a muerte en 1718.

En las adaptaciones literarias de la vida y del carácter de Pedro se refleja la contradicción existente entre el genial creador del Estado y el hombre brutal y severo hasta la crueldad. La sencillez de trato, las costumbres y el vestido de Pedro, su inclinación hacia el pueblo llano y su trabajo, así como su desprecio de la aristocracia rusa, podían haberle convertido en modelo de monarca del pueblo, si su crueldad, sobre todo frente a su hijo, no hubiese oscurecido

su imagen. Sin embargo los rasgos negativos de Pedro no aparecieron al principio más que en la literatura europea occidental, mientras que en la rusa, presionada por la censura, figuraba como héroe nacional de aspecto casi estereotipado.

El siglo XVIII celebró a Pedro dentro y fuera de Rusia al modo de la epopeya heroica (Kantemir, *Petrida*, 1730; M. V. Lomonosov, *Petr velikij*, 1760; G. S. Chevalier de Mainvilliers, *La Pétréade ou Pierre le Créateur*, 1762). También le fueron dedicados numerosos «diálogos de difuntos». La lucha con los enemigos políticos y su derrota se convirtieron en materia del drama. La tragedia de P. de Morand *Menzikof* (1739) hace que el favorito conspire contra su soberano, pero que en el último momento se presente ante éste pidiendo clemencia. Incluso fuera de Rusia se consideraba imposible poner en escena el drama de Fontenelle *Pierre le Grand* (1766), debido a que presentaba al monarca como padre desnaturalizado, y la obra de C.-J. Dorat *Amilka ou Pierre le Grand* (1763), que representaba la derrota de la revolución de Amilka, tuvo que ser representada al principio con nombre cambiado. De los numerosos dramas episódicos sobre Pedro de finales del siglo XVIII y principios del XIX, en los que aparece siempre como vencedor de sus enemigos, como vengador y premiador (Ch. G. Hampel, *Peter der Grosse, Kaiser von Russland*, 1780; P. Weidmann, *Peter der Grosse*, 1781; M. Desforges, *Féodor et Lisinka ou Novogorod sauvée*, 1780; A. Duval, *Le menuisier de Livonie ou les illustres voyageurs*, 1805; K. Meisl, *Czar Peter der Grosse in Paris*, 1842), la obra de F. Kratter *Die Verschwörung wider Peter den Grossen* (1790) trató de nuevo la conspiración de Amilka; y el mismo autor convirtió en objeto de una obra sentimental el matrimonio de Pedro con Catalina, que aquí aparece como hija de un pastor alemán y dama de compañía de la duquesa Menshikov (*Das Mädchen von Marienburg*, 1795), y alabó la inteligente intervención de la zarina durante la derrota por los turcos (*Der Friede am Pruth*, 1799); el mismo argumento fue tratado también por C. Federici (*La pace del Pruth*, 1804). J. M. Babo (*Die Strelitzen*, 1790) muestra al incommovable héroe en medio de los conspiradores, y M. Frédéric/Boirie/A. Piccini (*La bataille de Poltawa*, 1808) celebraron melodramáticamente al vencedor de los suecos. Especialmente frecuente es el episodio cómico de la estancia del joven Pedro en

Zaardam, donde aprendió la construcción de barcos. Aparece por primera vez en la ópera *Pierre le Grand* (1790) de J.-N. Bouilly/M. Grétry y después en una comedia de Mélesville/Boirie/Merle *Le bourgeois de Sardam ou les deux Pierres* (1818), que fue la fuente principal de la opereta *Zar und Zimmermann* de Lortzing (1837), y cuyo éxito no pudo superar ni la ópera cómica *L'Etoile du Nord* de Scribe/Meyerbeer (1854).

El acontecimiento en el que destaca más claramente la problemática del carácter de Pedro es el conflicto con Alejo, cuya inmolación recuerda modelos romanos, o, si se ve en Pedro al tirano, recuerda a \*Don Carlos. La figura más interesante de este conflicto tenía que ser la destacada personalidad del padre, incluso en el caso de una idealización del abúlico zarevich. El *Oriantes* de M. Klinger (1790), que trasladó la acción a Tracia, describió, según el criterio del Sturm und Drang, al rey como hombre guiado por el cerebro y al heredero del trono como hombre guiado por los sentimientos, en cuyo acto de liberación tiene el pueblo puestas todas sus esperanzas; el príncipe muere antes de su ejecución, quitándose la vida con su espada, el rey se derrumba derrotado moralmente. Los dramas siguientes utilizaron en su mayoría los momentos de gran atractivo sentimental del argumento (F. Herrmann, *Alexei, Prinz Peters des Grossen*, 1790; A. Eustaphie, *Alexis, the Czarewitsch*, 1812; T. Szumski, *Piotr Wielki*, 1819; J. Cradock, *The Czar*, 1824). M. Carrion-Nisas (*Pierre le Grand*, 1804) relacionó la desgracia con la conspiración de los Strelitzos, H. Bertuch (*Alexei Petrovitsch*, 1812) hizo morir al príncipe, lo mismo que más tarde E. Otto (*Alexei Petrovitsch*, 1843), por el puñal de \*Mazeppa, y E. Gehe (*Peter der Grosse und Alexei*, 1821) justificó la severidad del padre haciendo que el zarevich al recibir la falsa noticia de la muerte de Pedro intentase destruir la obra de éste. Immermann (*Alexis*, 1832) continuó el desarrollo en la dirección iniciada por Klinger, pero idealizando al príncipe, cuyas malas relaciones con el padre proceden de las intrigas de Menshikov y de la hipocresía de Catalina, mientras que el «racionalista» Pedro sacrifica su potencia vital y a su hijo a un error, siendo dominado al final por el arrepentimiento. Las adaptaciones posteriores imitan a Immermann (A. Schwarz, *Alexei*, 1856; E. Schmidt, *Peter der Grosse und sein Sohn*, 1856), se atuvie-

ron a los efectos teatrales y no enriquecieron el argumento (F. Foucher, *L'Héritier du Czar*, 1849; M. Canuel, *Le fils du Czar*, 1858; F. van Eeden, *De Broeders*, 1894). W. Wolfsohn (*Zar und Bürger*, 1857) puso en primer plano, en lugar del príncipe, a los ciudadanos descontentos.

Una variante secundaria del argumento de Alejo es la leyenda que se refiere al matrimonio desgraciado del príncipe con una princesa de Brunswick, de la que se dice que su muerte (1715) había sido sólo simulada y que había huido con su amante d'Auban; esta historia ha sido contada repetidamente en textos sentimentales y divertidos (H. Zschokke, *Die Prinzessin von Wolfenbüttel*, cuento, 1804; Ch. Birch-Pfeiffer/Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha, *Santa Chiara*, ópera, 1853).

La descripción de la lucha del zar con su pueblo, que sólo pudo ser recogida por el drama en sus momentos de crisis, fue misión de la novela. Pero la novela histórica del siglo XIX se limitó también desde sus primeros intentos (G. C. Claudius, *Peter der Grosse*, 1798) generalmente a lo anecdótico, sobre todo teniendo en cuenta que al principio la falta de fuentes hacía imposible una imagen exacta y objetiva del zar. El primer adaptador ruso importante del argumento fue Puschkin, cuyo genio lírico se inflamó de admiración hacia el zar en una literatura de acentuación ambiental (*Der Mohr Peters des Grossen*, narración, 1826; *Poltawa*, 1829; *Der eherne Reiter*, 1837), fijando al personaje para la literatura rusa como vencedor, humilde trabajador y benefactor. Para no tener que enfrentarse con el problema de la tiranía, se prefirió la juventud llena de sufrimientos de Pedro (J. Lazhechnikov, *Poslednii Novik*, 1836; K. Masalskii, *Streltsy*, 1844; R. Zotov, *Tainstvennyi Monakh*, 1882) y se utilizó al personaje por lo demás sólo como figura efectista de fondo y como «deus ex machina» (N. Kukolnik, *Novyi God*, 1852; el mismo, *Chasavoi*, 1852); A. Arsen'ev, *Arisha Utochka*, 1889; M. Zagoskin, *Russkie v Nachale Osm'nadtsatogo Stoletii*, 1889). La consecuencia del descubrimiento de nuevas fuentes y del movimiento paneslavista de finales de siglo fue una cierta postura crítica. Representante literario de esta corriente es Mordovtsev, que incorporó la figura de Pedro a varias novelas (*Zar Peter und der Hetman*; *Idealisten und Realisten*; *Der gekrönte Zimmermann*) y discutió por primera vez en la literatura rusa el motivo de la crueldad

de Pedro. Fue decisiva la obra de D. Meresjkovski, *Der Antichrist - Peter der Grosse und sein Sohn Aleksej* (1902), la primera novela que presenta a Pedro como protagonista. La simpatía del autor está del lado de los tradicionalistas y del príncipe, que en la agonía perdona a su padre. Pedro perdona como padre, pero sacrifica como jefe de Estado el hijo a sus ideas políticas. Después de 1917, Pedro ha sido descrito en la literatura rusa como representante típico del zarismo, es decir como tirano cruel y sin freno, a pesar de que se ha demostrado simpatía hacia su política exterior (K. Schildkret, *Spas na Zhiru*, 1931; I. Kostylev, *Pitirim*, 1936; I. Tynianov, *Voskovaia Persona*, 1935; B. Pil'niak, *Ego Velichestvo Kneeb Piter, Kommandor*, 1935); tras los movimientos de orientación nacionalista (1937), Pedro volvió a adoptar aproximadamente los mismos rasgos que había tenido a mediados del siglo XIX (E. Fedorov, *Demidovy*, 1946; D. Petrov-Biriuk, *Dikoe Pole*, 1946). De forma parecida a Merejkovski, A. N. Tolstoi es una excepción con su novela psicológico-realista *Petr Pervyj* (= *Pedro I*, 1929-1934); sin ocultar los rasgos repelentes del zar, muestra la trágica soledad de éste en la lucha por su obra y la gran idea, en favor de la cual parece disculpable la utilización de métodos bárbaros.

En Alemania, Klabund (*Pjotr*, 1923) incorporó la vida del zar a una novela; el italiano G. Forzano (*Pietro, il grande*, drama, 1929) describió en él al forjador de una nación.

R. Minslow, *Pierre le Grand dans la Littérature étrangère*, Petersburgo, 1872; A. Leffson, «Geschichte des (Alexis-)Stoffes in der dramatischen Literatur» (en Leffson, *Immermanns «Alexis»*), 1904; Z. Grzebienowska, *Peter the Great in Russian Historical Novel*, tesis, Univ. de California, 1949.

**Pelayo.** Ver Rodrigo, el último rey de los Godos.

**Penélope.** Ver Ulises.

**Pentesilea.** Ver Aquiles.

**Perceval.** — La figura del buscador del Grial, Perceval, pertenece exclusivamente a la leyenda y a la literatura. Aparece por primera vez, en la historia de la literatura, en el *Conte del Graal* (1180/1190) de Chrétien de Troyes y probablemente fue en su mayor parte invención de éste. Perceval es edu-

cado por su madre en la soledad del bosque, para mantenerle ignorante de la vida caballeresca y de la muerte de su padre. Pero la sangre del padre bulle dentro de él y la madre se ve obligada a dejarle partir. Llega a la corte del rey \*Arturo, y demuestra en su combate desmañado, pero lleno de valor, contra el Caballero Bermejo, pariente suyo, a quien mata, que llegará a ser un gran caballero. Gornemant de Goort le instruye en las formas de la vida cortesana y le previene contra las preguntas indiscretas y faltas de tacto. Este aviso impide al joven caballero, al hallarse en el castillo del Grial, preguntar sobre el sentido del resplandor del Grial, de la lanza sangrante y de los sufrimientos del Rey Pescador (Anfortas). Con ello pierde la oportunidad de redimir al rey con su pregunta y de conseguir para sí mismo la soberanía del Grial, para la que está destinado. Por ello, después de haber sido admitido en la Tabla Redonda del rey Arturo recibe la maldición de la mensajera del Grial. Jura no descansar en ningún lugar más de una noche hasta no haber hallado de nuevo el Grial; también su amigo Galván parte para buscar aventuras y ganar la lanza sangrante. Perceval recorre el mundo durante varios años, sin volver a hallar el castillo del Grial hasta que en un Viernes Santo le es mostrado el camino hasta un ermitaño —tío de Perceval— que le aclara la incógnita de su origen, su parentesco con los reyes del Grial y los misterios de éste. Con la descripción incompleta de las aventuras de Galván queda interrumpida la obra de Chrétien.

Aparte de la historia de su juventud narrada al estilo del cuento de Pulgarcito, la historia de Perceval tiene el esquema de los demás «romans» de Chrétien sobre los caballeros del ciclo del rey Arturo. La concentración en el desarrollo interno del protagonista, que predomina también en las otras epopeyas arturianas, es reforzada aquí por el misterioso recinto del Grial, que actúa como instrumento de purificación moral. La unión del argumento arturiano puramente mundano con el motivo del Grial, incluso la misma creación de la leyenda del Grial, tiene su origen en la *Estoire del Graal* de Robert de Boron (1170/1180), que quedó fragmentaria, y de cuya adaptación posterior en prosa sólo son de Boron con toda seguridad las dos primeras partes. En la primera, el *Joseph*, Boron dio forma sobre todo al *Evangelium Nicodemi*, contando la historia del cáliz de la última cena, en el que

había sido recogida la sangre de Cristo y que había sido convertido por José de Arimatea en recipiente sagrado para el culto de una comunidad cristiana; Robert de Boron pudo apoyarse para ello en las ideas místicas de Bernardo de Claraval. La segunda parte, *Merlin*, informaba sobre un plan diabólico para la destrucción del Grial y del Cristianismo, que fue anulado por \*Merlín y su educando Arturo; a Arturo le corresponderá una gran misión en la historia de la caballería cristiana. En el final, que falta en la obra de Robert de Boron, con la salvación y reinstauración del Grial, debió de ser inspiración de Chrétien el atribuir el papel de este salvador al Perceval de la Tabla Redonda. Los continuadores posteriores de Robert de Boron utilizaron la acción de Perceval para añadir a la novela del Grial una tercera parte que la cierra. En Chrétien el Grial y el castillo del Grial son un mundo nuevo hasta ahora desconocido para los caballeros del rey Arturo; en cambio, en los «romans» arturianos posteriores, el Grial y sus influencias se consideran como algo conocido. Pero el argumento de Perceval tuvo con el motivo de Grial un desarrollo independiente, a veces unido sólo muy ligeramente con el argumento arturiano.

En el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (1200/1210) basado en Chrétien, el Grial se convirtió en el tema central; todo el peregrinar de Parsifal (Perceval) está dirigido hacia la consecución de la soberanía del Grial, y con este tema está sintonizada también la historia de sus padres, Gamuret y Herzeloide, de su hermanastro, Feirefiz, y de los dos niños, Lohengrin (\*Caballero del Cisne) y Juan. La peregrinación religiosa a través del «zwifel» (duda) y la rebeldía contra Dios hacia el arrepentimiento y la humildad, suscitados por el encuentro con Trevrizent, que le llevan después a recibir la gracia y la posesión del Grial y de la mujer amada, Condviramur, resulta mucho más profunda en comparación con Chrétien. Ante la caballería espiritual del Grial, que empero no se basa en la renuncia del mundo, sino que conjuga lo espiritual con lo mundano, resulta pálido el esplendor de los caballeros mundanos arturianos.

En Chrétien y Wolfram el argumento de Parsifal aparece como argumento épico didáctico, cuyo elemento motor es la búsqueda de una felicidad prometida; esta búsqueda permite los rodeos, desviaciones y factores demoradores típicos de la épica. Como esta búsqueda tiene al mismo tiempo el valor de

confirmación moral, exige un desarrollo espiritual, que es representado en el desenvolvimiento de las cualidades prefijadas de una persona. Se aúnan el colorido aventurero de la acción exterior con el dinamismo espiritual de la acción interna. El peligro de rebajarse a lo puramente aventurero existía ya al unir la acción de Parsifal con la de Galván, llevando a la hinchazón del argumento en las adaptaciones de la Edad Media tardía. El peligro que encerraba por el contrario para la acción la exageración del contenido espiritual no salió a la superficie hasta las obras de la literatura moderna.

Aparte de las continuaciones de las aventuras de Galván, los seguidores franceses de Chrétien (Gaucher de Denain, Manessier, Gerbert, todos de 1220/1230) se limitaron a poner fin a la acción de Parsifal. Tampoco los traductores noruegos (*Parcevalssaga*), ingleses (*Sir Perceval*, med. s. XIV) y cimbrios estuvieron influenciados por Robert de Boron. Sin embargo, las posteriores versiones francesas en prosa intentaron incorporar de nuevo la acción de Parsifal a la historia del Grial iniciada por Boron (*Joseph-Merlin-Perceval*, h. 1230; *Estoire del saint Graal*, 1260); incluso se llegó a superar la figura de Parsifal con la aparición de un segundo buscador sin tacha del Grial, Galaad, el hijo de Lanzarote (*Queste del saint Graal*, 1250), de forma parecida a como en Alemania el *Jüngere Titurel* (h. 1270) ofrecía una historia de la dinastía de Grial.

La renovación del argumento empezó en Alemania con las refundiciones extractadas de Bodmer *Der Parcival* (1753) y *Gamuret* (1755), así como con su poema *Jestute* (1781), y en Francia con su inclusión en la *Bibliothèque universelle des romans* del conde de Tressant (1775). Las referencias de A. W. Schlegel en su cátedra berlinesa (1803/1804) y un tratado de Büsching (1809) dirigieron el interés de los románticos hacia el argumento; sin embargo, el proyecto de Uhland (1812), el drama inédito de Fouché y la incorporación del motivo del Grial al *Merlin* de Immermann (1832) no pasan de ser simples comienzos. Fueron la edición de Lachmann (1833) y sobre todo las traducciones de San Marte (1836-1841) y Simrock (1842) las que dieron a conocer el argumento, que más tarde con el drama musical de Wagner (1877) llegó a ser de interés general. La mano hábil y sin deferencias históricas que caracterizaba a Wagner en su selección de lo utilizable dramáticamente en sus adaptaciones de las leyendas medievales, le hizo

eliminar la totalidad del complejo arturiano y con ello la acción de Galván, trasladando a Parsifal las aventuras de Galván en el castillo de Klingsor, de las que naturalmente Parsifal sale victorioso. La seductora, Orgeuse, y la mensajera del Grial, Kundry se fundieron en un solo personaje, que siendo al mismo tiempo seductor y penitente es redimido de una vieja maldición por la pureza y compasión de Parsifal, virtudes éstas que más tarde capacitan a Parsifal también para la redención definitiva de Anfortas y del castillo del Grial. La caballería grialesca está más alejada de la realidad del mundo que en Wolfram, y el Grial como reliquia de la última cena ha adquirido otra vez una función parecida a la que tenía para Robert de Boron.

Tennyson (*«The Holy Grail»*, en *Idylls of the King*, 1869) convirtió en cambio, basándose en la *Morte Darthur* de Malory (1470), a Galaad en el heredero del Grial; Parsifal es sólo espectador y se ve obligado a regresar al mundo, que sólo puede soportar ya tras los muros de un monasterio. Las *Leyendas de Parsifal* de H. St. Chamberlain (1892-1894) se hallan bajo el tema wagneriano de la redención por el amor y la compasión. El Neorromanticismo ha disuelto el argumento, lo mismo que muchos más, por exceso de bagaje espiritual: el Parsifal de A. Schaeffer (1922) no encuentra el Grial sino después de errar toda su vida por el mundo, siendo ya un anciano; el de S. v. d. Trenck (1926) llega a la comprensión y la meta con la contemplación de la Pasión de Cristo. En cambio, G. Hauptmann (1914), que recogió el argumento en forma de lectura juvenil, lo racionalizó: Parsifal conoce los secretos del Grial investigando en los libros; sirve como criado y cargador hasta que Gornemant le lleva al Grial. Etapas aisladas del peregrinar de Parsifal han sido recogidas en poemas sueltos (E. Stadler, *Parzival vor der Gralsburg*, 1914; F. Lienhard, *Parsifal und der Büsser*, 1926) y también en obras cíclicas (K. Vollmöller, 1897-1900). La literatura alemana moderna ha gustado de considerar el argumento como típicamente nacional debido a la refundición hecha por Wolfram, pretendiendo ver en Parsifal el símbolo del «alma alemana» o de la búsqueda de Dios por los alemanes.

W. Golther, *Parzival in der deutschen Literatur*, 1929; M. Pertold, *Die Parzivalgestalt in der neuen Dichtung*, tesis, Viena, 1935; B. Mergell, *Der Gral in Wolframs «Parzival»*, 1952; H. Adolf, *Visio Pacis*, Philadelphia, 1960.

**Perséfone.** — Perséfone (lat. Proserpina), encarnación del mito de la vegetación, que es robada a su madre, la diosa de la fecundidad, Deméter (lat. Ceres), por Hades (lat. Plutón), el señor de los infiernos, y a la que, accediendo a los ruegos de la madre que busca a su hija desesperadamente por toda la tierra y que finalmente en su enfado deja agostar las cosechas, Zeus adjudica la mitad del año con su madre y la otra con su esposo Hades, es objeto de una leyenda que ha sido transmitida a la literatura europea sobre todo a través de las versiones poéticas de Ovidio. En los *Fastos*, Ovidio describe, de acuerdo con el carácter elegíaco de la obra, los sufrimientos de Ceres durante la búsqueda de su hija. Frente al *Himno* homérico, que trataba el mismo tema, ha sido trasladada la acción de la campaña mítica de Nisa a la de Sicilia, tierra productora de cereales. La búsqueda de Ceres es en las *Metamorfosis* sólo un añadido de la acción, que comienza con la alabanza de la diosa y de su legado a la humanidad, la agricultura. El rapto de Plutón aparece como consecuencia del ansia de poder de Venus, que desea demostrar también su poder con el señor de los infiernos y con la casta Proserpina, ordenando a Amor que hiera a Plutón con su flecha. Ceres encuentra en el manantial el cinturón de su hija y es informada por la ninfa Aretusa de los hechos. Júpiter hace depender la devolución de Proserpina, de que ésta no haya gustado ningún manjar durante su permanencia bajo tierra; pero como Proserpina había comido siete granos de una granada, pasa ya a formar parte de los habitantes de los infiernos y sólo puede volver a la tierra durante la mitad del año. Siguiendo una fuente probablemente alejandrina, el último escritor representativo de la lengua latina, Claudio Claudiano (370-404), escribió un poema en hexámetros titulado *De raptu Proserpinae*, que rompe con el libro III y con la queja de Ceres.

Este argumento lleno de poesía, que en las relaciones elegíacas de madre e hija, así como en las dramáticas entre Proserpina y Plutón, ofrece dos aspectos diferentes —tratados con frecuencia separadamente—, atrajo cada vez más a la literatura no perdiéndose nunca definitivamente sus fundamentos míticos originales. El conocimiento de la literatura órfica, que refleja el culto a la Deméter de Eleusis, ha profundizado estos fundamentos primitivos en la época moderna.

Tanto Ovidio como Claudiano son conocidos en la Edad Media. En las interpretaciones medievales, Proserpina aparece bajo un doble aspecto. Debido a la demonización de los antiguos dioses, ella queda convertida en soberana del infierno, en esposa de Plutón-Lucifer. Según el *Ovide moralisé* (1291/1328) y el *Ovidius moralizatus* (1342/1343), cuyos textos fueron recopilados en 1484, Proserpina es símbolo del alma humana que es atraída por Plutón (el Diablo) al infierno, y por Júpiter (Cristo) al cielo. Ella cae presa del Diablo porque, cogiendo flores, se ha perdido en la vanidad del mundo. Ceres hace el papel mediador de la Iglesia. En sus insinuaciones eróticas, la Edad Media va más allá que Ovidio: «Pluto in domo sua defloravit Proserpinam». Un poema épico francés *L'Enlèvement de Proserpine* (h. 1430), escrito probablemente por Pierre de Nesson, es una adaptación libre de Claudiano, pero llega sólo hasta el rapto de Proserpina y trata principalmente, de manera humorística, la discusión de los dioses sobre la pretensión presentada por Plutón de poseer una esposa. La opinión acerca de la ligera Proserpina es dura: es convertida en horrible diablesa y permanece eternamente como botín de Plutón. Junto a este juicio negativo perduró también en la Edad Media la idea de la bella joven de origen divino, y hasta hay una tradición según la cual Proserpina era feliz en su matrimonio. En este sentido se convirtió en uno de los símbolos de la victoria del amor (Boccaccio, *Amorosa visione*, 1342; G. Chaucer, *The Merchant's Tale*, h. 1387; J. Gower, *Confessio amantis*, 1390).

En la medida en que los dioses antiguos pudieron ir sustrayéndose a la moralización y demonización medievales, fueron transformándose; así, Proserpina pasó, de ser un símbolo negativo erótico, a personaje enaltecido, y la pareja soberana del Infierno se convirtió en la pareja clásica de amantes. La nueva situación se constituye en centro de las fiestas cortesanas. El carro de Plutón se convierte en carro triunfal de todos los desfiles, dando así lugar a un recíproco influjo entre las artes plásticas y la poesía. El anónimo titulado *Ravissement de Proserpine* (1556), atribuido a J. du Bellay, juega con la ambigüedad terminológica («arrebato», «rapto»), arremetiendo contra la concepción petrarquista del amor y pintándonos a una reina feliz en su amor. La queja de Ceres y la sentencia de Júpiter no aparecen en la obra. En la canción sobre Pro-



serpina de Tasso se trata con variaciones el tema de la virginidad y su pérdida, presentándose a Proserpina como símbolo de la plenitud amorosa. La *Proserpina* (poema épico, 1620) de Marino vuelve a apoyarse en Claudiano y no habla de la búsqueda de Ceres ni de la sentencia de Júpiter; celebra a Plutón y Proserpina como a la pareja ideal. En la obra de A. Hardy *Ravissement de Proserpine* (escrita h. 1611; impresa en 1626), el tema central es el «raptus virginitatis». Proserpina se resiste a todas las amenazas y promesas de Plutón, sintiendo en el mundo subterráneo nostalgia por su madre. Pero el irónico final de Hardy pretende poner de manifiesto el auténtico carácter del cautiverio subterráneo: las dos mitades del año, de las que una la pasa Proserpina con su madre y la otra con su marido, hay que entenderlas así: que durante el día ella pertenece a su madre y durante la noche a su marido. Este giro ha sido la base para ulteriores sainetes. Con la *Proserpina rapita* de C. Monteverdi (1630, perdida; música de G. Strozzi) se inicia la serie de óperas sobre este personaje, en las cuales la música y todo el aparato escénico estaban destinados a evitar el rapto, que al final acababa con la unión amorosa de la pareja. La popularidad del argumento se veía apoyada además por los efectos teatrales que habían constituido también el atractivo de \*Orfeo y \*Alceste, a saber, las típicas escenas dedicadas al infierno.

Seguindo a Hardy está escrito el drama de J. Claveret *Le Ravissement de Proserpine* (1639), que a su vez sirvió de base a Quinault para el libreto de la ópera de Lully (*Proserpine*, 1680), que es la versión operística más famosa de este argumento. También aquí es la pérdida de la virginidad el tema central, sin por ello llegar a lo cómico. Todo ocurre sin drama y con dignidad, de la cual es símbolo Plutón. Para acallar a éste, que se queja de no tener mujer, los dioses toman la decisión de adjudicarle a Proserpina, que es el prototipo de la belleza. Ch. Coyneau, Sieur D'Assouci, vuelve a tomar como base a Hardy, aunque parodiándolo, pues en su obra *Le Ravissement de Proserpine* (1653) redujo notablemente el tratamiento de lo erótico y explotó ampliamente, en cambio, las alusiones cómicas de Hardy. Ya anteriormente había sido tratado cómicamente el argumento (Ch. Sorel, *Le Ravissement de Proserpine*, incluido en la novela *Le Berger extravagant*, 1627; Anónimo, *Rencontre du*

*Gros Guillaume et de Gaultier Garguille en l'autre monde*, 1634). La influencia de D'Assouci llegó hasta F. Raimund (*Pluto und Proserpina oder Der Simandl aus der Unterwelt*, 1821) y B. Disraeli (*The Infernal Marriage*, novela humorística, 1833). En cambio es serio el tono del poema barroco, escrito por W. H. v. Hohberg, *Die unvergüngte Proserpina* (1661), en el que varios de los dioses andan tras Proserpina y Venus, temiendo perder a su esposo Marte, pide al Infierno que se lleve a la competidora; la obra roza los límites de la parodia debido a su excesiva racionalización. En ella se trata el argumento completo y se pinta en Proserpina el ideal femenino del petrarquismo. Proserpina es inmune a toda incitación amorosa, pero al ser raptada despierta de su candidez y acepta su destino. El aspecto cómico sigue teniendo resonancia aún en las fábulas de tema mitológico y en relatos en verso del siglo XVIII (A. Houdart de la Motte, *Pluton et Proserpine*, 1719; J. A. Schlegel, *Proserpina und Pluto*, 1769; D. Schiebeler, 1769). En la obra de Schlegel, Plutón devuelve su esposa a su madre al cabo de dos semanas, por haberse cansado de ella.

Hasta finales del siglo XVIII no se volvió a caer en la cuenta del aspecto serio del argumento, olvidado durante largo tiempo, a saber, de su mezcla de repulsa y solitización, de Eros y Muerte. En el poema de K. W. Ramler *Ode an einen Granatapfel* (1772) se habla de la pérdida de la virginidad como algo conscientemente querido, pues Proserpina comió la fruta con «gusto y delectación» (en la segunda versión del poema incluso se dice: «con gusto y sin remordimiento»), aceptando su destino. Influido por su lectura de \*Tasso, W. Heinse (*Die Schöpfung Elysiums*, poema, 1774) vio la unión de Plutón, que vivía en el Infierno sometido al placer sensible, con Proserpina como un acto de redención, como la transformación del Infierno en Eliseo. En el drama de Goethe (*Proserpine*, 1776) tiene valor asimismo simbólico «la manzana mordida», que nos recuerda el mito de Eva. Efectos plástico-teatrales fueron los que influyeron en Goethe, cuando éste hizo que aquella pequeña obra, a la que en principio había incluido «sacrilegamente» en su obra satírica *Triumph der Empfindsamkeit* (1778), fuese puesta en escena en 1815 como obra independiente, en una escenificación representativa de su estilo teatral. Basándose en las *Metamorfosis de Ovidio*, esta obrita repre-

senta un monólogo de Proserpina vagando por entre las rocas del Tártaro compadeciendo a sus víctimas y con la esperanza de reunirse con su madre: Proserpina, comida la granada, comprende con gran desilusión que ha caído en poder de los infernos. Una «fiesta de primavera» en tres actos (*Der Raub der Proserpina*, 1818) de W. Schütz convirtió en acción los cuadros ambientales de Goethe. Este otro aspecto proporcionado por Ovidio fue tratado por Schiller en su *Klage der Ceres*. Este poema, así como un fragmento poético de A. Chénier (*Chant pour Proserpine*), que por primera vez ponía de manifiesto el aspecto trágico de Eros en el relato de Proserpina, son el inicio de toda una serie de poesías dedicadas a este argumento. Shelley escribió una en 1839 sobre Proserpina cogiendo flores, que estaba destinada para el drama de M. Shelley (1820); en éste el rapto es interpretado como tal y Proserpina encuentra consuelo soñando con el regreso. En A. Ch. Swinburne (*Hymn to Proserpine*, 1866, y *The Garden of Proserpine*, 1866) predominaban la melancolía y la idea del sueño eterno sin resurgimiento, que es algo más que una vida al lado de Ceres. D. G. Rossetti (*Proserpine*, 1881) lloraba a la pobre Proserpina, que con la pérdida de la luz y la vida había perdido también su propio yo. El holandés A. Verwey (Poema, 1885) veía el mito como el símbolo de lo permanente frente a lo mudable de las pasiones y el de la perdurabilidad de la vida; ya antes del rapto se halla Proserpina, sin saberlo, unida con el Hades. El aspecto simbólico del argumento en lo que a la muerte y al devenir se refiere ha sido analizado una y otra vez (G. Meredith, *The Day of the Daughter of Hades*, 1883, y *The Appeasement of Demeter*; Tennyson, *Demeter and Persephone in Enna*, 1887; W. S. Landor, *Hymn to Proserpine*, 1897; W. Lehmann, 1957; Ossip Mandelstam; G. Benn, *Nacht*, 1960). En su ciclo poético titulado *Unterwelt* (1844), H. Heine continúa la tradición cómica del argumento describiendo los sufrimientos de Plutón como marido y el enojo de Proserpina presa del aburrimiento.

En la época actual se volvieron a ocupar del argumento los géneros literarios de tipo pragmático. Tema del drama *Demeter* de R. Bridge (1905) lo constituye el retorno a la tierra de la raptada convertida en sabia que conoce el lado oscuro de la existencia, latente en toda luminosidad y bien. La narración en verso de A. Schaeffer (*Der Raub*

*der Persefone*, 1919) se ciñó a Ovidio, pero mostrando el poder mágico de atracción del averno sobre Proserpina y su unión voluntaria al probar la granada. La renuncia voluntaria al derecho a la vida caracteriza también el melodrama en cuatro partes de A. Gide (*Perséphone*, 1934; música: I. Stravinski) —aquí con consideración a los que han sido confiados a su gobierno—. En su fragmento dramático *Proserpine*, aparecido ya en 1912, Gide, siguiendo el modelo de Goethe, había pretendido dar expresión al tema del rapto como desposorio con la muerte sin posibilidad de resurgimiento. En 1934, Gide configuró la acción de acuerdo con las interpretaciones de mitólogos más modernos: Proserpina va cogiendo narcisos para bajar al Hades sin caer en el Infierno de Plutón. Por infierno parece entender Gide el campo de lo estético, relación ésta que ya antes de él había establecido G. D'Annunzio en el «Himno a Proserpina» (en su novela *Il fuoco*, 1900), y después de Gide, M. Tinayre (*Perséphone*, novela, 1920). Finalmente, P. Gurk (drama, 1922) y P. Rosso di San Secondo (*Il ratto di Proserpina*, 1954) han trasladado el argumento al mundo moderno: en el drama italiano, Proserpina se decide a aceptar el cortejo de un americano para convertirse en mediadora de la cultura y la política entre América y Sicilia; Gurk dio al argumento un acento social, convirtiendo a Plutón en propietario de minas, a cuyos empleados y mineros alegra la vida Perséfone. En E. Langgässer, el título *Proserpina* (narración, 1932) tiene valor exclusivamente simbólico.

E. Schmidt, «Proserpina» (en Schmidt, *Charakteristiken*, tomo II), 1912; A. Lipari, *Il «De raptu Proserpinae» di Claudio Claudiano e il mito del rapimento nelle sue origini e nel suo sviluppo*, Trapani, 1936; H. Heter, «Ovids Persephone-Erzählungen und ihre hellenistischen Quellen» (*Rheinisches Museum für Philologie*, 90), 1941; A. Piaget, *L'Enlèvement de Proserpine, Poème français du XV<sup>e</sup> siècle» (Mélanges offerts à M. Niedermann)*, Neuchâtel, 1944; Ch. Siegrist, *Proserpina. Ein griechischer Mythos der Goethe-Zeit*, tesis, Zurich, 1962; H. Anton, *Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols*, 1967.

#### Peter Schlemihl. Ver Schlemihl.

**Pígmalión.** — La leyenda que aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio referente al escultor Pígmalión, que desea permanecer soltero, pero que se enamora de una estatua de marfil hecha por él y consigue, con el favor de Venus, darle vida ganando su amor, ha permanecido siempre viva con el cono-

cimiento de la obra de Ovidio y ha sido interpretada y utilizada de muy diferentes maneras.

Ya en la segunda parte del *Roman de la Rose* (1275/1280), que procede de Jean de Meung, se inserta la leyenda de Pígalión para poner de manifiesto qué sea el amor egoísta y qué el amor ideal, y J. Gower la contaba en la *Confessio amantis* (1386/1390) con espíritu trovadoresco como ejemplo de un amante que consigue la ayuda de Venus. J. Marston adaptó el argumento a un poema isabelino de amor (*The Metamorphoses of Pygmalion's Image*, 1558). Un drama latino en un acto de la primera mitad del siglo XVII, procedente también de Inglaterra, amplió, lleno de imaginación, la acción con nuevos personajes y terminó dando vida a la figura en el templo de Venus y describiendo la alegría de Pígalión por haber hallado una esposa. En 1699 aparece el libreto de Ch. H. Postel para la primera ópera de Pígalión (*Der wunderbar vergnügte Pygmalion*). Para todas estas adaptaciones y numerosas alusiones y citas que a cada paso aparecen en la literatura, lo más importante era el premio al fiel amante que consigue el milagro de la transformación. En el siglo XVII surgieron además algunas traducciones y paráfrasis importantes de la obra de Ovidio (La Fontaine, «Le Statuaire et la Statue de Jupiter», en *Fables*, 9, 1678/1679; J. de Benserade, 1676; J. Dryden, *Fables, ancient and modern*, 1700).

La fábula no fue objeto de nuevas interpretaciones hasta mediados del siglo XVIII, a lo que siguió la época de mayor florecimiento del argumento. El Rococó y el sentimentalismo utilizaron el tema heredado para ilustrar su preocupación básica, el dominio y embellecimiento de la salvaje naturaleza; la época de los genios en sus comienzos, añadió además el factor de la creación artística. Saint-Hyacinthe († 1746) acentuó en su poema *Pygmalion* la descripción de la animación, del despertar de la estatua. El nombre de Galatea, que le puso, y la transformación de la figura de marfil en una estatua de mármol influyeron en la tradición posterior. Palpando un bloque de mármol, la estatua comprende la diferencia de su estado actual. La instructiva narración en prosa *Pygmalion und Elise* de Bodmer (1747), que se cifie al modelo francés, describe cómo la estatua animada aprende a utilizar cada uno de sus sentidos, e inventa el nuevo rasgo de su curiosidad. Casi al mismo tiempo adaptó J. Thomson la

leyenda de Pígalión a las visiones y sueños de los habitantes de su *Castle of Indolence* (poema, 1748) y Balot de Sauvot escribió el libreto para una ópera de J.-P. Rameau (1748). Al elemento melodramático del argumento, que queda libre en la ópera, correspondía también la cantata de J. E. Schlegel (1766), que describió las dudas y el asombro de Pígalión ante la vivificación de la estatua, así como la de Ramler (1768, música de Benda), que copió de Bodmer el nombre de Elisa; a este desarrollo vino a adherirse además como gran remate la «scène lyrique» melodramática de J.-J. Rousseau, publicada en 1770, que expuso en artística gradación la animación de la estatua como efecto del amor, y la impresión del asombrado artista. El cincel con el que Pígalión pretende corregir un defecto, tropieza con carne viva, y al descender Galatea lentamente los escalones alcanza el conocimiento del «moi». Frente al frívolo artificio de sus predecesores, suena aquí un tono de verdadera nostalgia del artista solitario, que espera vivir en su obra. La actitud amorosa de Pígalión frente a su criatura es expresión del programa de una nueva época en la literatura que elevó el antiguo mito a símbolo de la posibilidad de adueñarse del mundo por medio del sentimiento. En este sentido es citado por J. G. Hamann (prólogo a *Sokratische Denkwürdigkeiten*) y por el joven Schiller (*Semele*, opereta, 1779/1780; *Triumph der Liebe*, poema, 1781; con sentido negativo en *Die Ideale*, poema, 1795). Después de esto el romance en 35 estrofas de A. W. Schlegel es una recaída en el clasicismo (1796). Poultier (1795, música de Bruni) continuó la línea melodramática. En cambio el poema racional de G. Jacobi (*Der neue Pygmalion*, 1774) aportó una ampliación y transformación de la fábula: Pígalión ya abandonado a su amada Rosa y en su soledad se entretiene en tallar una imagen de la Magdalena, que lleva los rasgos de Rosa; cuando dominado por su amor, pretende abrazar la estatua, ésta es en realidad su amada que le ha seguido. También en el *Pygmalion oder die Reformation der Liebe* (opereta, 1794) de C. Herklot la amante abandonada se coloca en el lugar de la estatua robada por los enemigos de Pígalión; el carácter melodramático es acentuado por la coreografía.

La posibilidad de dar un giro cómico al argumento—presentando a Pígalión como un tonto enamorado fue realizada ya en el siglo XVIII. El drama de Fontenelle *Le Prin-*

ce de Tyr (1790), escrito ya antes del melodrama de Rousseau, convirtió a Pigmalión en víctima de un complot de Amor, Himeneo y Fama, cuyas iras ha atraído sobre sí por su misoginismo. Asimismo aparece como misógino arrepentido en la comedia de Poinssinet de Sivry (1760), adaptada al alemán por F. W. Grossmann (1776). Esta escenificación del argumento fue utilizada sobre todo por los romances cómicos de ciego del siglo XVIII, viendo en la estatua de mármol al mismo tiempo un símbolo de la falta de sentimientos de las mujeres (J.-B.-J. Villart de Grécourt, D. Schiebler). A esta línea pertenece un romance de Goethe de su *Liederbuch Annette* (1767), en el que un solterón misógino es castigado, enamorándose primero de la estatua, trasladando después su amor a la joven ramera con la que sus amigos han sustituido la estatua y llegando incluso a casarse con ella.

El siglo XIX ofreció el argumento tanto en forma de ópera (A. S. Sografi/S. Vestris/L. Cherubini, 1809; P. Henrion/F. v. Suppé, *Die schöne Galathée*, opereta, 1865) como de historia de amor sentimental (W. Morris, en *The Earthly Paradise*, 1868-1870; Andrew Lang) y de comedia de magia (S. W. Gilbert, 1871), pero descubrió como nueva variante una interpretación socio-pedagógica: la estatua simboliza a la mujer que es criatura del hombre y objeto de su concepción. Immermann (*Der neue Pygmalion*, cuento, 1825) hace que un barón vaya educando para ser su esposa a la hija de un guardabosques. Una especie de inversión del mito la encontramos en la obra de H. de Balzac titulada *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (1831). La mujer representada en la obra maestra no llega a ser dotada de vida; más aún, ni siquiera es una imagen real; solamente existe en la imaginación del artista, el cual ha corregido tanto la imagen que nadie puede ya reconocer en ella figura alguna. Y cuando sus amigos logran convencerle de que aquella figura femenina de su obra maestra no existe, el artista se muere. En G. B. Shaw (drama, 1912), el profesor se enamora del objeto de su experimento científico; el motivo satírico del solterón arrepentido continúa influyendo aquí (base para el libreto de A. J. Lerner/F. Loewe, *My Fair Lady*; música, 1956). La tragedia esencial del argumento fue descubierta por G. Kaiser (drama, 1948): con la desaparición de la estatua, en cuya transformación no cree nadie, el artista se halla sumido en la mayor angustia; reconoce que el ideal convertido

en realidad no puede ser al mismo tiempo creación y amante, conformándose con que Atenea la devuelva a su origen pétreo.

W. Buske, «Pygmalion-Dichtungen des 18. Jahrhunderts» (*Germanisch-romanische Monatsschrift*, 7), 1915/1919; R. H. Bowers, «An Anonymous Renaissance Pygmalion Playlet» (*Modern Philology*, 47), 1949/1950; H. Schlüter, *Das Pygmalion-Symbol bei Rousseau, Hamann, Schiller. Drei Studien zur Geistesgeschichte der Goethezeit*, Zurich, 1968.

**Píramo y Tisbe.**—En el libro cuarto de las *Metamorfosis* cuenta Ovidio la leyenda amorosa de Píramo y Tisbe, que habitan en Babilonia en casas contiguas, llegan a amarse a través del continuo roce, pero se hallan separados por la prohibición de sus padres. Descubren una grieta en la pared que separa las dos casas, a través de la que se confiesan su amor y concretan, finalmente, una cita nocturna ante la tumba de Nino junto a una fuente y bajo una morera. Mientras espera, Tisbe es ahuyentada por un león que se acerca a beber y destroza con su boca manchada de sangre el manto abandonado por Tisbe. Al llegar Píramo descubre el manto y se atraviesa con la espada. Cuando Tisbe regresa, cree primero haberse equivocado al hallar teñidas del rojo de la sangre las moras antes blancas, pero descubre en seguida al amado muerto y le acompaña en la muerte, pidiendo en sus oraciones a los padres que les entierren juntos.

La leyenda de efecto conmovedor y casi un poco forzado de la muerte de dos amantes, que recibe su carácter específico más por una gran cantidad de menudos rasgos poéticos que por grandes tensiones o conflictos, fue refundida frecuentemente en la literatura de Occidente, sin recibir modificaciones o ampliaciones importantes. Sin embargo la exageración del elemento sentimental llevó a una derivación hacia lo grotesco.

La fidelidad amorosa y la muerte por amor estaban dentro de la línea del ideal amoroso de la literatura caballeresca. Dos adaptaciones latinas en verso del siglo XIII ampliaron los lamentos de los amantes y suprimieron, como la mayoría de las versiones medievales, las características antiguas, por ejemplo la tumba de Nino. Fue muy independiente la adaptación de un *fabliau* francés antiguo, que situó el comienzo del amor, de acuerdo con el gusto de la literatura trovadoresca, cuando los protagonistas contaban con siete años; un criado los delata a la madre de Tisbe; Tisbe descubre la grieta e introduce por ella la punta de su

cinturón. Un poema alto alemán medio muy parecido presenta también el motivo del amor infantil y el rasgo caballeresco de la muerte dada por Píramo al león. Los padres les conceden una tumba común de la que nace una cepa, que por la parte de arriba vuelve a penetrar en la tierra y de este modo crece de un cuerpo a otro —un símbolo que recuerda el final de \*Tristán—. Se ciñe más estrechamente a Ovidio un poema neerlandés medio; aquí el motivo de la morera había sido suprimido, debido a que probablemente en las zonas nórdicas no resultaba tan comprensible y claro. Falta también este motivo en *Der Minnen Loep* de Dirk Potter (prim. mit. s. xv), obra en que los amantes no se comunican por una grieta, sino por una ventana. Dos canciones populares alemanas (en *Des Knaben Wunderhorn*) desarrollaron libremente el argumento. En una de ellas la pareja está formada por un caballero y una princesa, que se escriben cartas; la leona ha parido sus crías sobre la capa de la princesa y la ha ensuciado. En la otra la duquesa es rapada por un enano cuando acude a la cita, y, cuando regresa, el caballero se ha suicidado. La narración de Chaucer en *The Legend of Good Women* (1372/1378) ha suprimido el carácter clásico, pero en su encanto se acerca al original. Mucho menos hábil fue la supresión del carácter dialogado hecha por Gower (en *Confessio amantis*, 1386/1390), que probablemente se ciñó a la versión de Boccaccio en *De claris mulieribus* (h. 1370/1375). El relato alegorizante de la *Gesta Romanorum* (s. xiv) da una versión cristiana haciendo que Píramo simbolice al Hijo de Dios, y Tisbe al alma humana, hallando con ello un símbolo para la Pasión y la Redención.

A partir del Renacimiento el argumento ha sido imitado en numerosos poemas que parafrasean a Ovidio en mayor o menor grado. Estas obras sentimentales adornadas con ornamentos mitológicos alcanzaron un punto culminante en el siglo xvii. En Inglaterra tenemos de esta época varios poemas sentimentaloides (Tomson, *A New Sonet of Pyramus and Thisbie*, 1584; A. Cowley, *The Tragical History of Pyramus and Thisbe*, 1628); en Italia, B. Tasso (*Favola di Piramo e di Tisbe*, s. xvi) amplió ornamentalmente la fábula de Ovidio; en España, Montemayor escribió un poema de más de 1200 versos recargado de elementos mitológicos (*Historia de los muy constantes e infelices amores de Piramo y Tisbe*, s. xvi), y Gre-

gorio Silvestre otro no menos largo (*La fábula de Piramo y Tisbe*, 1599); en Alemania apareció en 1604 la obra *Sehr lustige neue Tragedj von der grossen unaussprechlichen Liebe zweyer Menschen Pyrami und Thyspes* de Samuel Israel, muy recargada de personajes, en la que se nota la influencia de la canción popular al haber sido suprimido el motivo de la grieta en la pared. Un drama del holandés Casteleyn (1616) recogió la comparación con la Pasión posiblemente de la *Legenda aurea*. Resulta característico del desarrollo francés del argumento un drama de Th. Viaud (*Pyrame et Thisbé*, 1617), en el que la cita es sustituida por una huida de la pareja de enamorados que es precisamente consecuencia de un celoso amor hacia Tisbe por parte del rey, que pretende eliminar a Píramo; la renuncia del rey y el consentimiento de la madre llegan con retraso. Pradon (1674) recogió la concepción básica de Viaud; pero el factor principal es aquí el amor de la reina por Píramo; el padre de Píramo, que aspira a ver a su hijo en el trono, separa a los amantes; a su vez, Tisbe es amada por el hijo de la reina, y de este modo todo se aúna para separar a la pareja y preparar la catástrofe.

Sobre este fondo se comprende la utilización del argumento por Shakespeare en *El sueño de una noche de verano* (1594/1595) como burla del teatro artesano y de los ampulosos entre actos. En el soneto de Tomson quedaba fijada la medida versificatoria de la obra, y el acento cómico lo pudo hallar Shakespeare en la traducción de Ovidio hecha por Golding. Con intención parecida a la de Shakespeare, el español L. de Góngora escribió casi al mismo tiempo la balada burlesca *La Tisbe* (h. 1600), en la que la pared escucha a los amantes desde su infancia y los padres llevan al final vestimentas de luto con colas grotescamente largas. Pedro Rosete Niño escribió en 1652 la farsa *Píramo y Tisbe. (Los dos amantes más finos.)* Shakespeare influyó directamente o a través de un texto escénico de los comediantes ingleses en el holandés M. Gramsbergen (*Kluchtige Tragoedie of den Hartoog van Pierlepon*, 1650) y en Gryphius (*Herr Peter Squentz*, 1657). Ch. Weise publicó en 1682 la *Parodie eines neuen Peter Squenzens*.

El aspecto cómico, que Shakespeare había dado al argumento, influyó fuertemente en las épocas posteriores. El argumento no ha vuelto a ser adaptado como tema serio más que en los géneros musicales (Gluck, 1746;

J. A. Hasse, 1769; Anón., *Piramo e Tisbe*, intermedio trágico, 1770; F. A. Bertrand, texto para drama-dúo, 1787); en otras ocasiones aparece sólo como comedia (C. J. Matthews, *Pyramus and Thisbe or the Party Wall*, 1833).

G. Hart, *Ursprung und Verbreitung der Pyramus- und Thisbe-Sage*, Programm Passau, 1889; el mismo, *Die Pyramus- und Thisbe-Sage in Holland, England, Italien und Spanien*, 1891.

**Polinices.** Ver **Siete contra Tebas**.

**Polixena.** Ver **Aquiles**.

**Posadero del sol, El.** — Juan Federico Schwan, hijo de un posadero de Ebersbach (1729-1760), es una de las famosas figuras de bandido de la historia moderna. Malcriado por su madre natural y, más tarde, maltratado por su madrastra, el muchacho, inteligente pero sin escrúpulos, estuvo por primera vez en prisión en 1746, después de haber robado a su propio padre; tuvo, después de cumplida su condena, relaciones amorosas con la joven Cristina Müller, convirtiéndose en bandido por ella y su hijo, cuando ni el propio padre ni la Iglesia autorizaron el matrimonio. Continuamente pudo escapar de ser hecho prisionero, incorporándose en 1757 a una banda de ladrones, donde conoció a «Cristina la Negra», que a partir de este momento se convirtió en compañera de sus crímenes. Mató por la espalda a su más encarnizado enemigo, Hohenecker. Finalmente fueron hechos prisioneros, primero Cristina la Negra y después Schwan, siendo ambos condenados a muerte en 1760, después de que Schwan había confesado ampliamente.

El hundimiento gradual de un hombre burgués y sin duda originalmente bueno, pero extremadamente voluble, pudo convertirse en argumento interesante en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se concedía un interés exagerado a los procesos psicológicos y sobre todo a los tipos con desviaciones psíquicas, y se sentía una simpatía especial por las naturalezas fuertes y los grandes criminales. A pesar de que Schwan en el fondo siguió el camino del criminal corriente, empezando por las fechorías menores hasta llegar a los grandes crímenes, y sus esfuerzos por volver al buen camino fueron muy pequeños, pudo abrirse camino un criterio que veía en él a una encarnación específica del motivo del criminal por la pérdida de su honor, según lo entendió Schiller y según continuó apareciendo tam-

bién en las adaptaciones correctoras de los seguidores de Schiller.

Schiller, que se había criado en la región que fue escenario de los acontecimientos de la vida de Schwan, conoció la problemática humana del argumento a través de su maestro J. F. Abel, cuyo padre había prendido al famoso criminal. El argumento, arrinconado en un principio por la figura del ladrón Moor, tuvo su primera versión en la narración *Verbrecher aus Infamie*, 1786 (segunda versión, 1792, *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*). Schiller estima el desarrollo de su Wolf (= Schwan) como resultado de «la estructura inmutable del alma humana» y de «las condiciones mutables del ambiente»; por eso elevó sistemáticamente el carácter del protagonista empeorando las circunstancias externas: Wolf se ha criado sin padre, es poco agraciado, su víctima, Roberto, es también su rival en el amor a Juanita. Schiller termina con la confesión del detenido abogando por una mayor comprensión entre los hombres. Dentro de la línea del interés por el argumento despertado por Schiller, el propio Abel enfocó los acontecimientos con mayor rigor histórico en su *Geschichte eines Räubers* (en *Sammlung und Erklärung merkwürdiger Erscheinungen aus dem menschlichen Leben*, 1787); su intención era demostrar, a la vista de los últimos días y del arrepentimiento del criminal, la inmortalidad del alma humana. Después, autores de menos altura intentaron trasladar la historia del bandido a un drama de bandidos: mientras que G. I. Wenzel (*Verbrechen aus Infamie*, 1788) se ciñó estrechamente a Schiller, utilizando sobre todo como medio dramático la rivalidad entre Wolf y Roberto, en cambio un anónimo (*Der Sonnenwirt*, 1794) adornó el argumento con motivos extraños: Wolf se entera demasiado tarde de que es el hijo perdido de una familia noble.

La interpretación de H. Kurz (*Der Sonnenwirt*, 1854), escrita en la época del realismo poético y basada en el estudio profundo de los documentos, no se separó gran cosa de la tesis schilleriana del criminal por la pérdida del honor, a pesar de su amplia descripción del ambiente que contribuyó a convertir en novela el argumento propio del cuento, y a pesar de considerar de justicia la caída del protagonista. También Kurz suavizó el carácter de Schwan, disculpándole sobre todo por la oposición con que tropezó en sus honrados esfuerzos por contraer matrimonio con Cristina y por su rivalidad

con Fischerhanne. Kurz intentó salir al paso de una dramatización que colocaba a la acción un «happy-end» con el perdón del duque y la emigración de Schwan y Cristina a América (W. Cramer, *Der Sonnenwirt*, 1854), con una dramatización propia, que se quedó en fragmento. Ya antes de Kurz hubo una narración, escrita con intención de corregir a Schiller y despreciando la documentación y la tradición legendaria, adaptada a los gustos de un amplio círculo de lectores (H. E. Linck, 1850), que abrió al argumento el camino hacia las novelas por entregas, a las que se aproximó ya bastante la adaptación de W. F. Wüst (*Der Sonnenwirthle oder Leben und Taten des berühmten Räubers und Mörders Johann Friedrich Schwan von Ebersbach*, 1854), y a las que pertenece plenamente la novela de A. Söndermann (1881).

W. Stoess, *Die Bearbeitungen des «Verbrechers aus verllorener Ehre»*, 1913; W. Heynen, *Der «Sonnenwirt» von Hermann Kurz*, 1913.

**Princesa de Ahlden.** Ver Ahlden, Princesa de.

**Príncipe Eugenio.** Ver Eugenio, Príncipe.

**Procris.** Ver Céfalo y Procris.

**Prometeo.**—Prometeo, hijo de un titán y de una diosa, es, según la *Teogonía* de Hesiodo, un impío que engaña a Zeus en los sacrificios y devuelve a los hombres el fuego que les ha sido arrebatado por el dios; con ello se convierte en benefactor y preceptor de la humanidad. Zeus intenta primero hacerle desgraciado con el envío de \*Pandora, después hace que Hefesto le encadene a una roca del Cáucaso, donde un águila va comiéndose su hígado, que por las noches le vuelve a crecer de nuevo. Sabe de un peligro que amenaza a los dioses, pero se niega a revelar a Zeus su secreto, siendo por ello arrojado al Tártaro con roca y todo. Después de transcurridos milenios la roca volverá a emerger, Zeus se reconciliará con Prometeo, Hércules matará el águila y Quirón cargará en su lugar con los sufrimientos. Según la poetisa Erina, Prometeo no es sólo benefactor, sino también creador de los hombres, a los que ha formado con barro. Al lado del «previsor» Prometeo se halla su hermano Epimeteo, «el que lo comprende todo después», de forma que ya al principio de los tiempos existen dos hermanos diferentes que encabezan la humanidad.

La trilogía de Esquilo, que trataba al rebelde, al Prometeo encadenado y al libre, y de la que sólo se conserva completo el *Prometeo encadenado*, dio forma a la rebeldía del filántropo, que robó el fuego, se opuso al plan de Zeus de destruir, después de a los titanes, también a los hombres y, encadenado a la roca, siguió sin declarar su secreto a pesar de tenerse que enfrentar a una tortura mayor, ya que sabía que él era inmortal y que se impondría un orden de cosas más ventajoso. La tragedia dio forma decisiva al argumento, aunque a su lado continuase influyendo la narración de Hesiodo. Se ha perdido un drama del romano Accio. En un diálogo titulado *Prometeo o el Cáucaso*, Luciano trata la misma situación que Esquilo. En él, Prometeo justifica su actuación declarando que ha sido en provecho de los hombres. Los ha creado porque los dioses los necesitan, pero son peligrosos para éstos, por ser hijos de su espíritu.

El cristianismo de la Edad Media negó rotundamente a Prometeo. Fue incapaz de ocuparse de un rebelde a Dios; no ocurriéndole siquiera equiparlo a \*Satanás, al que no le iban rasgos positivos de Prometeo. En la literatura científica se ha citado mucho la equiparación de Prometeo con Cristo, cuya única base radicaba en un pasaje de Tertuliano; este pasaje fue mal entendido por H. Stanley (1663) y difundido en su falsa interpretación por E. Quinet (prólogo a su *Prométhée*, 1838). El pasaje de Tertuliano tiende a demostrar que el mito griego desfigura la verdad cristiana y que el verdadero Prometeo es Dios-Creador.

Si Tertuliano lo que pretendía era negar la divinidad de Prometeo, el Renacimiento en cambio escudriña el significado del mito. Boccaccio (*Genealogia Deorum*, 1373) distingue dos versiones del mito: Prometeo como creador y como sabio que, tras la caída del hombre por el pecado original, le enseña las artes y las ciencias. El fuego lo interpretaba Boccaccio como la luz de la verdad. Como gran artista y maestro es considerado por Marsilio Ficino, para el cual el deseo del hombre de subir más arriba fracasa debido a su constitución material y a su imperfección. F. Bacon (*De sapientia veterum*, 1691) lo interpreta alegóricamente: Prometeo es símbolo de la esencia y espíritu del hombre; el fuego lo es de la técnica. El pecado de Prometeo consiste en sobrepasar los límites que el cielo ha puesto al saber. Para G. Bruno (*Cabala del cavallo Pegaseo con l'aggiunta dell'asino cillenico*, 1585) era

contra la estrechez del dogma un rebelde que afirmaba su derecho a buscar la verdad. Sin embargo, la literatura representativa de esta época puso de manifiesto un aspecto muy distinto del mito. Para ésta, el Prometeo encadenado en el Cáucaso es símbolo del hombre pendiente de redención (Ronsard), del amante irredento (Ronsard, J. Du Bellay, M. Scève), de un Jeremías (R. Belleau), modelo del poeta y del artista (M.-J. Vida, G. Chapman), y el robo del fuego era una especie de pecado original (Ronsard, L. de' Medici, Camoens).

Fue el siglo XVII el primero que llevó al teatro este argumento, al principio sólo como pieza de circunstancias sin más pretensiones. En la obra de Th. Campion (*The Lord's Masque*, 1613) las estatuas, vivificadas por el fuego del amor, danzan un ballet; en una pieza de circunstancias académica de A. Catulle (*Prometheus sive de origine scientiarum*, drama, 1613) aparece el héroe como dispensador del espíritu científico; una ópera de G. A. Bergamori (*Prometeo liberato*, 1613, música de G. Bassani) terminaba con la transformación de la roca en un jardín; una obra literaria española, de estilo pastoril, anónima se inspiraba en Luciano y terminaba con la intervención de Hércules en la liberación de Prometeo. Una concepción más profunda de este personaje no se da hasta el drama de Calderón *La estatua de Prometeo* (1679), en la que utiliza como motor de la acción la contraposición de los hermanos Prometeo y Epimeteo: aparece como símbolo de la noble ambición de la humanidad; con ello el que se adueña del fuego y el creador de hombres se han fundido en uno solo, debido a que el fuego robado al cielo proporciona a las estatuas la vida y la ciencia.

Por primera vez en el siglo XVIII la acción de Prometeo, así como su carácter, se convierten en problema. La cuestión de si la sustracción del fuego fue un bien o un mal para los hombres se llega a discutir tanto, que se plantea hasta al nivel de la comedia; ello se debe a la crítica que Rousseau hace de la cultura (*Discours sur les sciences et les arts*, 1750); para él, Prometeo es el inventor de las ciencias y por tanto el precursor de la decadencia. P. de Saint-Foix (*Les Hommes*, 1753) criticaba a los hombres creados por Prometeo como necios y malos desde un principio; un drama anónimo, *Prometheus or the Rise of Moral Evil* (1775), veía en la sustracción del fuego el inicio de todo mal social; Père Brumoy (*La Boëte*

*de Pandore ou la curiosité punie*, 1741) piensa del mismo modo; en la obra de Lefranc de Pompignan (*Prométhée*, tragedia, 1784) destruye Júpiter, y con razón, la civilización degenerada por su incredulidad; en G. Ch. Tobler (*Der befreite Prometheus*, drama, 1792), Prometeo reconoce su error y se arrepiente. M. Shelley, en un moderno paralelo (*Frankenstein or the Modern Prometheus*, novela, 1818), nos muestra cuán pronto se corrompieron los hombres y cómo el moderno Prometeo quería destruir su propia obra. G. Leopardi (*La scommessa di Prometeo*, 1827) presenta a Prometeo haciendo una gira por el mundo, en la que llega a la convicción de que los hombres han sido sumidos por él en un mar de males y sufrimientos sin esperanza.

Si en cambio, como pasa en la Ilustración, se estaba convencido de la utilidad y sentido de la sustracción del fuego (K. Ph. Konz, *Prometheus und die Ozeaniden*, cuadro escénico, 1793; D. Falk, *Prometheus*, drama, 1803), entonces el hecho de apoyar a Prometeo suponía transferir las críticas a Júpiter, como ya había hecho Luciano aunque en tono satírico. El primero en escribir un drama «prometeico» en este sentido fue Voltaire (*Pandore*, 1740). En esta obra la causa de todo mal es Júpiter, que quiere ganarse a Pandora, le regala la perniciosa caja y arroja a los titanes al Tártaro. Sin embargo, los hombres podrían prescindir de los dioses y defender a la Tierra de las intervenciones del Cielo; los males encerrados en la caja eran un medio necesario para proporcionar esta ayuda a los hombres. Cuando el Prometeo del joven Goethe (*Prometheus*, poema, 1773) pretende también prescindir de los dioses, no lo hace tanto por motivos de rebelión metafísico-religiosa cuanto por intentar captar la esencia del artista, el cual, según la estética de Shaftesbury (*Soliloquy or Advice to an Author*, 1710), igual que Prometeo, es creador como Dios; por encima de sí, y de los dioses sólo reconoce Prometeo el poder del Destino. Lejos del espíritu ilustrado y rousseauiano, en el fragmento dramático de Goethe (1773) los hombres creados por Prometeo tienen buenas y malas inclinaciones, y los dones que Pandora trae no son malos, sino buenos. *Pandora*, ulterior pieza de circunstancias de Goethe (1809), reparte los rasgos del titán creador entre Prometeo y el hermano de éste, Epimeteo: Prometeo ha quedado reducido a simple hombre de acción, el elemento artístico ha quedado reservado a su



hermano Epimeteo, soñador indolente. En las escenas del *Entfesselter Prometheus* (1802), Herder representó al redentor de la humanidad, que con sus sufrimientos y renuncia proporciona a la humanidad la libertad interna. La liberación por el que sufre se halla también en el centro de un poema de E. v. Feuchtersleben (1828).

El romanticismo europeo, con su polémica sobre la existencia y necesidad del mal, justificaba, junto a la de \*Caín y \*Satanás, la existencia de Prometeo. Este fue tomado entonces como el prototipo de lo que es la existencia humana. En esta misma época tuvo lugar un renacimiento de Esquilo con las consiguientes adaptaciones de su obra, que no seguían la línea de la perspectiva literaria del personaje (su reconciliación y aceptación de la voluntad de Zeus), sino que se fijaban en el injusto castigo impuesto al rebelde, al que se consideraba un adalid de la lucha contra el principio del mal representado por Júpiter, o al menos tolerado por él. No fue Tertuliano, sino el Romanticismo, el que identificó a Prometeo con Cristo. Un poema épico de A. W. Schlegel (1797) mostró al rebelde obstinado, que sabe que los dioses se verán obligados a aceptar al fin su obra. Entre los líricos ingleses, Byron (1816) fue el primero en presentar al sufriente orgulloso como símbolo del hombre en general. Imitándole, Longfellow desarrolló la imagen del sufriente triunfador, mientras que Shelley (*Prometheus unbound*, drama, 1820) no sólo muestra al orgulloso rebelde, sino también al triunfador, que después de la destrucción de la tiranía de Júpiter ofrece a los hombres una nueva era paradisiaca. Un fragmento de Coleridge (1820) hace oír también la insolente acusación de los titanes, aun cuando apunta la reconciliación de los mismos con Júpiter. En la obra de E. Quinet (drama, 1838) es cuando por primera vez, con el advenimiento de Cristo, Júpiter es vencido y Prometeo liberado; la noticia sobre este «otro Prometeo» era el secreto de los titanes, que él se había resistido a descubrir. Del mismo modo, A. Paquet (drama, 1838) y E. Grenier (*Prométhée délivré*, drama, 1857) hicieron que Prometeo soportara sus sufrimientos en la certeza de que vendría un nuevo dios. Era natural que la crítica a Júpiter no terminara siempre con la superación del mismo por Cristo, sino que Júpiter fuese equiparado al Dios cristiano, cuya superación se desprendía a su vez del mito de Prometeo. En la obra de F. v. Sallet

(1835), Prometeo expresa en un monólogo su esperanza en la victoria de la razón; idéntica esperanza en el poder de la razón tenían el Prometeo de L. Schefer (*Prometheus und der Nachtwächter*, 1848) y el de J. St. Blackie (1857), pues la razón ha hecho a los hombres semejantes a Dios y puede cambiar el mundo, con tal de que no acepte la sumisión. Un cuadro escénico de A. des Essart (1835) culmina en la creencia de que Dios puede ser aniquilado por el saber. En el mismo sentido se expresaron contra la existencia de un dogma tutelar autores como Th. de Lalaire (1838), P. Defontenay (*Prométhée délivré*, 1854) y R. H. Horne (*Prometheus the Firebringer*, 1864). Lo que K. Marx quería decir cuando llamaba a Prometeo asesino de los dioses, ha sido expresado, en crítica bastante dura contra la religión, por L. Ménard en un poema titulado *Prométhée délivré* (1843): la esperanza de librarse de ella radica en el progreso que se consiga mediante la ciencia y la revolución. Una interpretación social del argumento sólo se encuentra en Inglaterra, y aun allí son contados los casos (Th. K. Hervey, poema, 1832; J. L. Brereton, *Prometheus Britannicus*, 1840; J. E. Reade, *Record of the Pyramids*, drama, 1842).

Hacia mediados del siglo XIX el argumento estaba espiritualmente agotado; las adaptaciones de la época siguiente sólo son variaciones de las precedentes. A lo largo de los siglos XIX y XX fue recogido continuamente por las personalidades e ideologías que tenían tendencia hacia lo cósmico-mítico y al mismo tiempo pretendían manifestar rebeldía ideológica. El argumento, susceptible de numerosas interpretaciones y en algunos puntos contradictorio, incluso ambivalente, incitaba a una sobrecarga ideológica y se veía en Prometeo tan pronto a Adán, como a Lucifer, a Cristo, a un héroe y a un artista, a un rebelde y a un creador de cultura (por ello es frecuente la utilización simbólica del nombre de Prometeo); también pudo ser comprobada cierta afinidad entre el argumento y el protestantismo. En total pueden distinguirse tres tendencias. Una serie de obras continúa la tradición de interpretar a Prometeo en sentido anticonfesional y ateo (L. Ackermann, poema, 1865; Ch. Grandmougin, poema dramático, 1878; A. Schafheitlein, *Das Zeitalter der Cyklopen*, drama, 1899; B. Drew, *Prometheus-Delivered*, 1907; P. Reboux, *Prométhée triomphant*, 1909). Este grupo recibió nuevos impulsos de la fe en la ciencia ca-

racterística de la época (R. Cornut, *Les Noces de Prométhée*, 1867; E. v. Jagow, alegoría, 1893; E. Signoret, *Chant pour Prométhée*, 1898). Un segundo grupo busca la reconciliación entre Prometeo y Júpiter tal como había sido sugerida por Esquilo, ya que el hombre es demasiado débil para, prescindiendo de la fe, vivir sólo de la razón y la ciencia (R. Paul, *Der entfesselte Prometheus*, 1875; S. Lipiner, *Der entfesselte Prometheus*, poema épico, 1876; A. Saint-Yves, *Le Mystère du progrès*, tragedia, 1878; R. Schellwien, *Der entfesselte Prometheus*, drama, 1880; R. Bridges, *Prometheus the Firegiver*, drama, 1883; R. W. Dixon, *Mercury and Prometheus*, 1887; Ch. v. Ehrenfels, *Der Kampf des Prometheus*, drama, 1895; J.-G. Delarue, *Le Prométhée de l'avenir*, poema épico, 1895; M. Hewlett, 1896; J. Gilkin, poema, 1899; J. Lorrain/F. Hérold/música de G. Faure, ópera, 1900; M. Golberg, *Prométhée repentant*, 1904; E. Delebecque, *La Mort de Prométhée*, 1905). En este grupo se recoge en parte la idea romántica de Prometeo como prefiguración de Cristo (U. R. Schmid, 1867; J. Péladan, *La Prométhéide*, drama, 1895; S. Millet, *Prométhée libérateur*, drama, 1897). El argumento fue extraordinariamente popular entre los renovadores de mitos de finales del siglo xx. K. Spitteler en su epopeya *Prometheus und Epimetheus* (1880/1881) anticipó al superhombre de Nietzsche, que sólo conoce la ley de la fidelidad consigo mismo y perdona al hermano que vendió su alma; a la epopeya del rebelde siguió más tarde *Prometheus der Dulder* (1924). El Prometeo de F. Lienhard (en *Helden*, 1900) califica a Zeus de «Dios precoz», anunciándole el ocaso y venciénolo con su obra. Próximos a Spitteler se hallan E. Bourges, con su gran poema metafísico *La Nef* (1904), en el que el recorrido de Prometeo termina en una síntesis de carácter escéptico, y A. Gide con su farsa de intención simbólica titulada *Le Prométhée mal enchaîné* (1899). Este último concibe al águila como símbolo de la conciencia moral humana, la cual ha de ser mantenida dentro de justos límites, es decir, cada uno debe «devorar su propia águila». Las obras de V. I. Ivanov (*Prometej*, tragedia, 1919) y de N. Kazantzakis (drama,

1945) se hallan también bajo la influencia de la teoría del superhombre.

En el siglo xx se prescinde por completo del contenido material del tema, reduciéndolo a una pura expresión simbólica en la que sólo interesa lo que de «prometeico» tiene Prometeo. La multiplicidad de significados de lo «prometeico» parece limitarse exclusivamente al aspecto de «rebelión» que encarna el personaje. Manifiesto de fe en la ciencia y en el futuro, así como de repulsa de la religión son las obras de los autores siguientes: M. H. Gareth (drama, 1908), R. Pérez de Ayala (novela, 1916), H. Allen (*The Fire Thief*, 1925), A. Camus (*Le Mythe de Sisyphe*, ensayo, 1942; *Prométhée aux enfers*, 1946; *L'Homme révolté*, ensayo, 1951), R. Heubner (1942), R. v. Kraatz-Koschla (1944), J. Tardieu (*Tonnère sans orage ou les dieux inutiles*, 1944). En cambio, para otros autores supone un peligro el hecho de que el hombre se emancipe de toda fe: P. Claudel (*Tête d'Or*, drama, 1891), W. V. Moody (*The Fire Bringer*, drama, 1904), L. Bayle (*Prométhée*, 1942), G. Montagna (*Prometeo*, 1951), E. Brock (1954), B. Willoughby (1958); el titán fue considerado como precursor de Cristo por Ch. Foix (tragedia, 1921), H. Burte (drama, 1932), M. Garric (*Prométhée olympien*, 1947), E. Muir (1954), E. Wohlfahrt (*Die Passion des Prometheus*, 1955), R. Desaise (*Prométhée foudroyé*, 1961). C. Orff emprendió una restauración del drama de Esquilo mediante la música (ópera, 1968); mientras que H. Müller (*Prometheus*, drama, 1969) se fijó en la lucha entre el poder establecido y el progreso revolucionario, haciendo hincapié en la libertad interna y la superioridad del que externamente se halla sometido a dicho poder.

H. Driesmans, «Die Prometheus-Dichtung» (*Literarisches Echo*, 11), 1908/1909; O. Walzel, *Das Prometheusymbol von Shaftesbury bis Goethe*, 2.<sup>a</sup> ed., 1932; L. Awad, *The Theme of Prometheus in English and French Literature*, tesis, Princeton, 1954; M. Lebel, «Le Mythe de Prométhée dans la littérature ancienne et dans la littérature contemporaine» (*Revue de l'Université Laval*, 16), 1961/1962; R. Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginebra, 1964.

**Proserpina.** Ver Perséfone.

**Psique.** Ver Amor y Psique.

## R

**Rafael.**—La imagen del pintor Raffaello Santi (1483-1520) quedó fijada ya muy pronto por la biografía de Vasari publicada treinta años después de su muerte. Aparte de la carrera artística de Rafael, que le llevó desde la escuela de Perugino a su liberación interna en Roma bajo el nuevo ideal de la Antigüedad clásica y a la máxima fama, Vasari describe ante todo el carácter adorable de Rafael y su gracia y apostura, a los que pone como contraste del espíritu tenebroso de Miguel Angel. De favorito y galanteador de las damas, que supo dar largas durante mucho tiempo al matrimonio proyectado por el cardenal Bibbiena con su sobrina, lo califica este autor, quien afirma que en el curso de estas aventuras amorosas cogió las fiebres de las que murió de manera inesperada sin haber cumplido todavía los cuarenta años. Encargó a su criado el cuidado de una mujer a la que había amado hasta el final de su vida. A esta amante desconocida están dedicados los cinco sonetos que figuran en los bocetos para la «Disputa». La tradición marcada por Vasari fue ampliada en el siglo XVII por una leyenda, según la cual Rafael había tenido amores con una panadera, la bella «fornarina».

Con el Clasicismo y a partir de Winckelmann, Rafael se convirtió en la encarnación del pintor en general; en la alabanza de Goethe: «jamás copia servilmente lo griego, pero actúa, siente y piensa como un auténtico griego», la concepción de Rafael como artista clasicista ha encontrado su máxima expresión. Al acentuar Goethe el aspecto seriamente viril del estilo de Rafael pretendía salir al paso de la imagen romántica del pintor, que pasó a primer plano a finales del siglo XVIII y principios del XIX. También para los románticos Rafael era el más gran-

de de todos los pintores, pero admiraban menos al renovador de las costumbres clásicas madurado en Roma, que al piadoso pintor de «madonnas», al joven con el estilo de Perugino, que trabajaba impulsado por el sentimiento. El Romanticismo descubrió al lado del artista también al hombre cuya personalidad adquirió el poder de formar mitos. En los artículos de teoría literaria de los hermanos Schlegel, pero sobre todo en las *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* de Wackenroder (1917), en las *Phantasien über die Kunst* de Tieck-Wackenroder (1799) y en la novela de Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), Rafael se convirtió en el «santo» del concepto artístico romántico, en el joven apuesto y sencillo al que la misma Virgen María revela los secretos del arte.

Esta visión alemana y romántica de Rafael, cuya vida asciende verticalmente a las cumbres de la fama y se trunca tan prematuramente, se convirtió pronto en argumento literario. Los rasgos de tipo anecdótico prefijados por Vasari y las historias amorosas continuaron dominando. Es significativo que el argumento se agotase prácticamente en poesías, narraciones y monodramas; las adaptaciones dramáticas más amplias intentaron hincharlo violentamente por medio del amontonamiento de intrigas, y la única novela tardía que salió al paso de la imagen rafaelina romántica se limitó a recargar el argumento con datos histórico-culturales y continuó tomando, de los motivos románticos tradicionales, lo mejor que contiene. Frente a las impresiones tempranas de Wackenroder y Tieck, el argumento rafaelino desarrollado por los adaptadores posteriores resulta trivial.

Es característico de la postura espiritual católico-romatizante, que hizo nacer el ar-

gumento rafaelino, el comienzo de su desarrollo con la elegía *Rafael* de F. L. von Stolberg (1792), que celebra aún la fusión de las ideologías clásica y cristiana, y con la canción *Rafael Sanzio von Urbino* de Z. Werner (1811), en la que aparece ya expresada plenamente la postura glorificadora del romanticismo. Las adaptaciones dramáticas y novelísticas tienen generalmente por tema la renuncia del pintor a la felicidad del amor (F. Hebbel, *Der Maler*, cuento, 1832; W. Griepenkerl, *Die sixtinische Madonna*, epopeya, 1836; E. Silesius, drama, 1847; A. E. Wollheim da Fonseca, drama, 1848; P. Heyse, novela corta en verso, 1863; R. Voss, drama, 1883; A. Kellner, *Im blühenden Cinquecento*, 1894); pero algunas veces la renuncia es compensada con un final feliz (J. F. Castelli, drama, 1810; G. Ch. Braun, drama, 1819; Th. Pyl, *Raphaels Brautfahrt*, 1876). La figura fijada por el Romanticismo de un joven piadoso y soñador y la inclinación hacia las aventuras amorosas transmitida por Vasari dieron desde un principio al argumento una contradicción que de momento fue reprimida por adaptadores poco independientes en favor del joven ejemplar (G. Ch. Braun; K. Förster, poemas, 1827; E. Silesius; Griepenkerl; K. F. Rumohr, *Lehr- und Wanderjahre des Raphael Santi von Urbino*, nov. c., 1840). El primero en destacar el conflicto del artista fue A. v. Arnim en su cuento *Raphael und seine Nachbarinnen* (1824): está destinado a proclamar el espíritu y, sin embargo, necesita la contemplación abundante de lo sensual, de lo que con frecuencia se convierte en víctima propiciatoria. Los dos poderes están simbolizados por la piadosa hija del alfarero, hacia la que se siente atraído el joven Rafael y en favor de la cual interviene en la acción incluso una estatua de mármol, y la atrevida hija del panadero, que pervierte al Rafael maduro. En la primera, Arnim ha fundido a la amante desconocida y anhelada durante toda la vida con la hija del cardenal, y en la segunda ha desarrollado el motivo de la «fornarina». Estas tres figuras femeninas van pasando por toda la literatura rafaelina, siendo tan pronto fundida la «fornarina» con la amante desconocida (Braun; Wollheim; H. v. Schoeler, novela, 1911), como colocada en el papel de pervertidora (Voss; Kellner). Sus relaciones con las diferentes mujeres se compararon con frecuencia con el desarrollo artístico de Rafael. Su rivalidad con Miguel Ángel fue utilizada como motivo, pero no fue desarrollada en

ninguna de las adaptaciones como tema verdaderamente importante.

El joven delicado, soñador, dirigido por inspiraciones divinas es sustituido, en el Realismo, por el personaje renacentista del artista que se dedica con firmeza a su arte y está abierto a todos los placeres sensuales; sin embargo la fábula y el carácter del protagonista conservaron bastantes rasgos románticos, y Hebbel, Heyse y Kellner con su adaptación más realista no han ido en el fondo más lejos que la versión diabólica del argumento dada por Arnim.

W. Hoppe, *Das Bild Raffaels in der deutschen Literatur von der Zeit der Klassik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, tesis, Frankfurt/M., 1935.

**Rebelión de los tejedores, La.**— La rebelión de los tejedores de Silesia el verano de 1844 fue celebrada por K. Marx ese mismo año en el semanario *Vorwärts* como importante y organizado movimiento huelguístico del proletariado. Fue la consecuencia de una serie de reducciones salariales y prolongaciones de jornada, con cuya ayuda los fabricantes alemanes pretendían bajar los precios del lino y del algodón para así poder competir con los tejidos ingleses, que, gracias a una industria más adelantada, iban resultando más baratos. Las advertencias de la opinión pública sobre la miseria de los tejedores (B. v. Arnim, *Dies Buch gehört dem König*, 1843) no fueron atendidas por el gobierno; la ayuda privada se mostró incapaz de remediar aquella pobreza, y las protestas de los tejedores se mostraron carentes de sentido. Cuando la empresa Zwanziger de Peterswaldau volvió a reducir los salarios, hubo repetidas marchas de protesta cantando la *Canción del tejedor* ante la casa Zwanziger; el 3 de junio el fabricante hizo entregar a la policía a uno de los manifestantes. Una vez que la empresa rechazó el día 4 las demandas de los tejedores, tuvo lugar el asalto a la casa, cuya destrucción fue interrumpida al principio por la intervención del párroco, pero que luego, tras la huida de Zwanziger, se llevó hasta el final. El día 5 se dirigieron los tejedores a Lagenbielau, donde asaltaron otras dos fábricas. Es probable que, al no obedecerse a la orden de dispersión que daba la tropa, ésta hiciera unos disparos al aire, lo cual incitó a la muchedumbre a apedrearlos. Entonces se produjeron disparos contra la multitud, dando lugar a muertos y heridos. El día 6, un contingente mayor de tropas acabó con

la resistencia, produciéndose numerosas detenciones y condenas.

Desde el punto de vista histórico y literario, la rebelión de los tejedores tiene el aspecto de ser un acontecimiento un tanto complejo, debido no sólo a que fue una reacción contra la opresión social, sino también porque fue expresión del miedo a una nueva forma de vida, a una nueva tiranía. La voluntad de destrucción de los tejedores iba dirigida naturalmente contra la propiedad privada del fabricante, pero también contra las máquinas mismas, pues éstas parecían haber perturbado el orden profesional legado por los antepasados que trabajaban su campo y de paso trabajaban en el telar. El trabajo mecánico exigía un empleo intensivo de la mano de obra, y cuando la familia no disponía ya de personal para el cultivo del campo o, a causa de los salarios de hambre, no podía seguir pagando la renta, los impuestos o la simiente, entonces perdía sus tierras, que hasta entonces habían sido la fuente más importante de la economía familiar. Ni siquiera los autores progresistas que se ocuparon del problema de los tejedores asintieron a este desarrollo. Ya Goethe en su *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829) había descrito con esperanza y resignación la feliz comunidad de los tejedores, que se hallaba amenazada por la producción mecánica; Immermann (*Epigonen*, 1836) presenta el contraste entre los tejedores y los campesinos arraigados en su tierra, y Hoffmann v. Fallersleben, en su *Lied der Damastweber* (1829), inventa un motivo que siguió influyendo en este argumento aun después de la rebelión: el del viejo tejedor que jamás salió del telar, habiéndose pasado en él la vida, sin conocer la alegría ni el tiempo libre.

A este motivo más bien elegíaco vino a unirse el elemento revolucionario de la acción del año 1844. Los mismos tejedores se habían creado un adecuado medio de expresión con la canción popular del *Blutgericht* (1844) (= «Tribunal de sangre»), a la que se unió luego la lírica política de la Revolución de 1848. En 1844, G. Freytag, en su prólogo a *Lebende Bilder*, dirigió a la opinión pública una llamada de atención en favor de los tejedores; de forma parecida Hoffmann v. Fallersleben pedía pan para los tejedores en su *Neujahrslied aller Deutschen für 1845*. Con un contenido más específico y colores más vivos recogió el argumento F. Freiligrath en sus dos poemas titulados *Aus dem schlesischen Gebirge* (1844); en el

primero de ellos el hijo de un tejedor marcha al bosque en primavera a pedir nabos para remediar el hambre de su familia; en otoño ha perdido el muchacho toda esperanza: la madre murió de inanición y el padre fue fusilado en Langenbielau. No por motivos elegíacos, sino movido del espíritu de rebelión, profiere H. Heine su maldición contra Dios, el rey y la patria en su obra *Die schlesischen Weber* (1844); en el levantamiento de los tejedores vislumbró por primera vez lo que sería el rencor de la futura revolución. G. Weerth en *Lieder aus Lancashire* (1845) describe la impresión que el levantamiento produjo en los cartistas ingleses que se hallaban descontentos con la reforma del parlamento. En la lírica surgida en torno al argumento por parte de autores menos importantes se daba toda una escala de motivos. L. Pfau (*Die Leineweber* y *Der schlesische Weber*) nos pinta al viejo tejedor hilando junto al cadáver de su esposa, y como emigrante respectivamente; E. Dronke (*Armsündergeschichten*, 1845) presenta los siguientes cuadros: la madre junto al hijo fusilado, la madre que se ha visto obligada a prostituirse, y los que, encarcelados tras el levantamiento, están contentos porque así no ven la miseria de sus familias. Este último motivo se encuentra también en H. Püttmann (*Schlesien*, 1845), que describe la desoladora situación de los insurrectos una vez sofocado el levantamiento. A. Schults escribe en tono satírico contra los enemigos del tejedor su *Die edlen Häupter der Industrie* (1848) y *Ein neues Lied von den Webern* (1845). Anastasius Grün (pseudónimo de A. A. Graf Auersperg), en su obra *Ungebetene Gäste* (1845), ilustra el reverso del argumento mediante la figura de una muchacha inocente a la que se aparece la sombra del tejedor que ha fabricado la tela para su vestido de baile. La tendencia a la crítica social se muestra aún más fuerte en E. Kauffer (*Der Leineweber*, 1846), cuyo protagonista prefiere ahogarse antes que morir de hambre, y en A. Schirmer (*Der Weber*, 1846), en que el tejedor a causa de sus amenazas al rey es encarcelado. T. Ullrich (*Das Hohe Lied*, 1845) y L. Otto (*Im Hirschberger Tale*, 1846, y *Weberlied*, 1847) hacen hincapié en la oposición a la mecanización, motivo que también tiene su resonancia en el cancionero anónimo *Renegaten- und Kommunistenlieder* (1845). Dos colecciones similares (*Brüderschaftslieder eines rheinischen Poeten*, 1845, y *Plänkler*, 1846) aprovechan el tema para lanzar

sus maldiciones contra los explotadores del trabajo y expresar sus esperanzas en la victoria de la revolución.

Mientras en la lírica sólo aparecía como tema central alguno de los motivos mencionados, en la narrativa en cambio se combinan varios constituyendo un complejo. Ya un año antes del levantamiento, en su novela *Eisen, Geld und Geist*, había expuesto E. Willkomm la invasión mecánica de que eran víctimas los tejedores; el fabricante, que curiosamente es un advenedizo, es incapaz de salir adelante con el nuevo modo de producción industrial; entonces el hijo del anterior propietario que había sido eliminado se hace cargo de la producción y, prescindiendo de la maquinaria, depara a los trabajadores unos tiempos más felices. Este tipo de intriga privada fue considerada impracticable por los novelistas incluso después del levantamiento y recurren, por el contrario, a la revolución, que es considerada algo más que mero escenario de la acción. Willkomm, en cambio, vuelve al mismo planteamiento en su novela *Weisse Sklaven* (1845), estableciendo otra vez el parangón entre el fabricante bueno y el malo; lo único que varía es el motivo tan apreciado por él del hijo ilegítimo en pugna con el legítimo. Este, que es dirigente laboral, pretende, mediante una competición personal en el trabajo, mover a comprensión y arrepentimiento a su hermanastro que es el propietario, y que sucumbe trabajando en la máquina. Entonces el otro organiza el trabajo en plan comunista, cesando así la explotación, y hasta se espera que salga una ley regulando la participación en los beneficios. En la novela *Paul* (1845) de A. v. Ungern-Sternberg se trata de un joven aristócrata que al conocer la miseria de los tejedores se convierte en reformador social; después de haber recorrido Alemania en plan modesto en compañía de un antiguo tejedor, vuelve a hacerse cargo de su hacienda y monta un nuevo orden social con el que pretende evitar la miseria y la revolución mediante la comprensión y el sacrificio por parte de la nobleza. También R. Prutz (*Engelchen*, novela, 1845) se pronunció en favor de una solución retrógrada, abogando por la restauración de circunstancias saludables mediante la destrucción de las máquinas y la reimplantación de los viejos telares manuales; el organizador del movimiento es un joven ingeniero, el cual, tras el suicidio del fabricante, se casa con la hija del mismo. L. Aston (*Aus dem Leben einer*

*Frau*, novela, 1847) solucionaba el problema «desde arriba» también, pues la esposa del empresario entrega en secreto sus joyas al capataz del taller para que así pueda elevar los salarios. El único que intentó defender al fabricante y justificar la violenta represión del levantamiento fue G. Kloth en su novela *Der Fabrikherr* (1852). Por el contrario, O. Ruppius plantea el levantamiento como consecuencia natural de la miseria (*Eine Weberfamilie*, novela, 1846); L. Otto (*Schloss und Fabrik*, novela, 1846) nos pinta con resignación la trágica derrota y la restauración del orden en el sentido que lo entienden quienes están en el poder, y G. Weerth (fragmento de una novela) crea el personaje de un socialista que ha regresado de Inglaterra, el cual está dispuesto a evitar todo compromiso con los propietarios, enseñando a sus seguidores a mantener una lucha que dura años.

Las narraciones cortas sobre el argumento tienen el mismo tono y carácter de cuadro que hemos visto en la lírica (K. L. Häberlein, *Die armen Weber und andere Novellen*, 1845; J. Krebs, *Des Webers Heimkehr*, 1846, y *Der Weber von Langenbielau*, 1850). En su relato *Der Lohnweber* (1845), E. Willkomm hace que el tejedor, sin trabajo y amenazado de perder su campo, busque la evasión en el suicidio, y en su *So lebt und stirbt der Arme* (1845) da un final trágico a la contraposición entre el tejedor honrado y el desleal; en cambio, este mismo planteamiento recibe un desenlace optimista, aunque sin el debido fundamento, en las obras de J. Stutz (*Lise und Salome, die beiden Webermädchen*, novela, 1847) y J. Gotthelf (*Hans Jacob und Heiri oder die beiden Seidenweber*, 1851).

El primer drama que se escribe sobre el argumento es obra de J. L. Klein (*Kavalier und Arbeiter*, 1850) y está inspirado de espíritu revolucionario y de confianza en el futuro. Entre los trabajadores y el empresario media un príncipe llamado Alejandro, que cae víctima de las intrigas del fabricante; los obreros logran unirse para sus fines bajo el mando de un dirigente. Con la misma tendencia conciliadora de tono antiburgués que caracteriza a Ungern-Sternberg y a Klein, se presenta *Die Weber* (1859), obra de F. H. Semmig, haciendo una exposición de las antinomias sociales: una joven aristócrata está enamorada del líder obrero, pero para sanear la hacienda de su padre se ve obligada a casarse con el fabricante, suicidándose a continuación; el dirigente

obrero paga con la cárcel su participación en el levantamiento. Carece de representatividad la función de mediador que en su drama *Vater Brahm* (1871) da H. Schaufert al párroco; el motivo ya utilizado por otros (L. Aston, *Lied einer schlesischen Weberin*, poema; F. H. Semmig) del secuestro de la hija de un trabajador por parte del fabricante, provoca, en la obra de Schaufert, el que el viejo tejedor Brahm, persona muy religiosa, se pase al bando de los insurrectos. Este mismo tipo de personaje con mentalidad conservadora y espíritu religioso, que rechaza la revolución y se siente pagado de su miseria en la otra vida, adquiere un clima altamente poético en la figura del viejo Hilse del drama de Hauptmann titulado *Die Weber* (1894): esta persona inocente cae víctima de una bala perdida. La superioridad de esta obra sobre todos los demás dramas y novelas radica en haber sabido excluir todos los elementos que eran extraños al argumento —especialmente las intrigas de tipo amoroso—, en haberse atenido a los hechos históricos —que ya eran bastante trágicos— y en haber sabido conjuntar todos los motivos que eran típicos del argumento; así, por ejemplo, el día de la entrega en Dreissiger del primer acto tiene un precedente en un cuadro titulado *Die schlesischen Leineweber* pintado por Karl Hübner en 1844. Con más rigor que sus predecesores, Hauptmann ve la causa del mal no tanto en la persona del empresario cuanto en las implacables leyes de la economía.

Animados por el éxito que tuvo la obra de Hauptmann, volvieron a ocuparse del tema algunos autores, que a veces utilizaron aquel argumento concreto para plantear el problema general de la lucha contra las máquinas. K. Alberti (*Maschinen*, novela, 1895) puso de manifiesto con espíritu determinista la insensatez de esta lucha, pues la máquina mata al trabajador que ponga sus manos sobre ella. J. C. Heer (*Felix Notvest*, novela, 1915) vuelve sobre el viejo tema de la ruina del campesinado en la sociedad industrial. P. Keller (*Soldaten Merkurs*, novela, 1915) intentó dar por pasado de actualidad el suceso en cuestión, creyendo que al antiguo prototipo de empresario duro había sucedido otro más comprensivo. Las últimas ramificaciones de esta temática se encuentran en la obra de E. Toller *Maschinenstürmer* (drama, 1922); su argumento se basa en el movimiento ludita inglés de principios del siglo XIX, cuando se impuso pena de muerte para los destruc-

tores de máquinas; tanto los empresarios como los trabajadores parecen estar lejos de una solución humana del problema; el líder obrero es asesinado cuando se opone a los excesos de los insurrectos.

El drama de Hauptmann dio también lugar a un nuevo florecimiento de la lírica sobre el tejedor en la época del Naturalismo, que en realidad lo que hizo fue renovar los motivos ya tratados (C. G. Hauptmann; H. Pohl, *Der Weber*; Th. Curti, *Das arme Kind*; B. Wille, *Die Leidende Stadt*; H. Friedrichs, *Der Dampf*).

S. Liptzin, «The Weavers in German Literature» (*Hesperia*, 16), 1926; J. B. Semmig, «Die Weber in der deutschen Literatur» (*Aufbau*, 4, 2), 1948; H. Schneider, «Die Widerspiegelung des Weberaufstandes von 1844 in der zeitgenössischen Prosaliteratur» (*Weimarer Beiträge*, 7), 1961.

**Reichstadt, Duque de.**—El hijo de Napoleón I, Napoleón Franz (1811-1832), al nacer recibió de su padre el poético y pomposo título de «Rey de Roma». Tras la derrota de 1814 tuvo que seguir a su madre a su exilio de Viena, donde, tras abdicar de su nombre y título, fue llamado Duque de Reichstadt, como figura incluso en su lápida funeraria. Su infancia transcurrida en soledad y como en prisión, así como su delicada belleza y su prematura muerte, le granjearon la simpatía de sus contemporáneos y de las generaciones subsiguientes. Debido al control que le rodeó en vida así como a la censura que prevaleció aun después de su muerte, no se habían podido apreciar con claridad cuáles habían sido las circunstancias de su vida ni el alcance de sus dotes y carácter. Sólo al cabo de un siglo se abrieron los archivos, pudiéndose completar, aunque parcialmente, la idea que del personaje se tenía. Todas estas circunstancias dieron lugar a una concepción romántica del personaje. Claro que la pasividad a que se vio obligado en su corta vida no pudo ser eludida por la fantasía literaria, de modo que el argumento se vio reducido al estrecho ámbito de la elegía, ya estuviera motivada ésta por un auténtico lirismo o fuese una mera lamentación necrológica. En estas composiciones la figura del Duque recibía sus mejores pinceladas al ser comparada con la grandeza y hazañas del padre o cuando se la parangonaba con él, ya que por aquellos años ambos se hallaban prisioneros.

La sensación causada en toda Europa por el poema de A. Barthélemy *Le Fils de l'homme* (1829) se debía sobre todo a motivos políticos: la víspera de la Revolución de

Julio, cuando los bonapartistas pretendían por segunda vez elevar al trono al hijo de Napoleón, tuvieron que hacer su efecto aquellas quejas de Barthélemy contra los guardianes del Duque así como la sospecha expresada por él de que «la langosta de nuestro tiempo» lo había envenenado. El fanatismo político de este hombre era tal, que llegó a ir hasta Viena para entregar personalmente al Duque el poema compuesto por él y Mercy, cuyo título era *Napoléon en Egypte*; sin embargo no fue recibido y sólo pudo ver de lejos al Duque sentado en su palco del teatro; pese a este fanatismo supo encontrar palabras e imágenes poéticas para su composición, hasta el punto de que la literatura posterior recibió de la misma un influjo decisivo: El hijo de Napoleón, cuya mortal palidez es indicio del secreto veneno que lo consume, entonces prisionero y mártir político, romperá un día sus cadenas y subirá al trono de su padre; aun cuando hoy no parezca ser más que «le fils de l'homme», hijo del «hombre» a quien los Borbones con tal apelativo pretendieron despreciar y cuyo nombre no podía ser pronunciado en Francia.

La segunda ola de excitación, provocada por la muerte del Duque en 1832, se reflejó también en composiciones poéticas, de las cuales el ciclo de V. Hugo *Napoléon II* (1832) llegó a ser el más conocido. Napoleón, que al nacimiento de su hijo pudo decir con temeridad: «el futuro me pertenece», aprende luego que el futuro le pertenece a Dios, de modo que ya en Santa Elena de todas sus ilusiones sólo le queda el mapamundi y el retrato de su hijo. En Italia, donde la veneración por Napoleón seguía viva, aparecieron poemas populares que lloraban al «rey de Roma» no coronado, a la esperanza de la juventud europea, al huérfano, abandonado y desdreadado hasta por su madre (Anón., *Il figlio di Napoleone*; P. Costa, *In morte del Duca di Reichstadt*; Conde G. Marchetti, *Per Napoleone Francesco vicino a morte*, 1832). Con motivo del cincuenta aniversario de su nacimiento, G. Mazzini llama la atención de los poetas sobre el destino de aquel hombre (*Ai poeti del secolo XIX*, 1861), y R. Castelvécchio (*Il duca di Reichstadt*, 1861) se imagina los sueños audaces del joven, que jamás llegarían a ser realidad. Todavía, al terminar la primera Guerra Mundial, E. v. Handel-Mazzetti (*Die Blumen des Herzogs von Reichstadt*) para eximir de culpa al viejo Kaiser en el derramamiento de sangre de aquellos años,

hace uso de la sombra del Duque, que en su lecho de muerte se vio cubierto de flores enviadas por el entonces pequeño Francisco José llevado de su odio a los Habsburgo.

Los relatos más o menos novelados de su vida comienzan con el de N. Ring *Der Sohn Napoleons* (1860), el cual se atiene a los datos históricos entonces conocidos, intentando encuadrarlos en la historia de la época, en la que de vez en cuando se difumina el destino personal del Duque. La composición carga el acento sobre la soledad del niño abandonado y oprimido, que muy pronto aprende a dominarse y a disimular, y que luego adolecerá de falta de autoridad y decisión, marco en el que oscilará desde la desesperación hasta los planes más audaces. La intervención de Metternich en su destino es considerada positivamente por el autor, pues redundará en bien de la conservadora Austria. Aún más favorable a Austria resulta la obra de K. J. Braun v. Brauntal (bajo el pseudónimo de J. Charles escribió *Napoleon II.*, novela, 1863), en la cual el mismo Metternich aparece como amigo del Duque. Ocupa el primer plano de la novela una fantástica historia de amor del Duque con una joven emigrante francesa cuyo padre intenta en vano raptar al Duque. Esta joven, a la que deja siguiendo los deseos de su abuelo, se halla luego junto a su lecho mortuario acompañando a su madre.

Un cambio de actitud está representado en el drama de E. Rostand *L'Aiglon* (1900), que, influido quizás por el poema de Castelvécchio, tiene como parte central las aparentemente reprimidas ilusiones del joven, que figura ante los demás como personaje elegante sin transcendencia. El Duque se empeña en ser exclusivamente el hijo de Napoleón, combatiendo lo que en sí lleva de austríaco, de rubio y de afectuosidad y escapando de la incomprensión de su abuelo así como de la táctica aniquiladora de Metternich. En el campo de batalla de Wagram vive la batalla bajo el delirio de la fiebre y se siente víctima propiciatoria para la gloria de su padre, que no se consideraba pagado con la muerte de los soldados. Esta apoteosis heroica de quien murió sin gloria ha sido raramente evitada por las composiciones dramáticas sobre el argumento (O. v. d. Pfordten, *Der König von Rom*, 1900; H. Frank, 1910; F. Dhünen, *Traumspiel von St. Helena*, 1937). En *Traumspiel* de Dhünnen se juxtaponen escenas con las visiones que el hijo tiene en Schönbrunn sobre el



pasado del padre, y las que el padre, en su delirio febril, tiene en Santa Elena sobre el futuro del hijo; el Duque renuncia a llegar al poder siguiendo el estilo de su padre, y en cambio se propone una meta legal: la defensa del trono de su madre en Parma contra la insurrección de los italianos. Una versión muy distinta es la que hacen del Duque otros autores convirtiéndolo en protagonista de historias de amor y de escenas del viejo y meloso estilo vienés (H. Schaffelhofer, *Armer kleiner Korporal*, 1941; A. Kment, *Die Söhne Napoleons*, 1947; P. Schuck, *Der Gefangene von Schönbrunn*, 1947). La comprensible postura de Francia contra la política de Austria se continuó luego en las composiciones escritas en lengua alemana sobre el argumento. Tal, por ejemplo, es la escrita por O. Janetschek *Der König von Rom* (1929), que propiamente es la historia de las intrigas de Metternich, el cual ve en el Duque un rehén para la paz de Europa. Todo lo que contribuye a la ruina del Duque se ve aquí como obra de Metternich: su alejamiento de la madre, la extinción del recuerdo del padre, su exclusión de la herencia materna de Parma, el debilitamiento de su voluntad, la represión de su interés por lo militar, el exceso de estudio, su embotamiento mediante el trato con mujeres y, finalmente, la educación militar iniciada cuando ya el joven se encontraba enfermo. Cuán popular es todavía hoy en Francia la figura del exilado hijo del soberano se puede apreciar en un libro juvenil dedicado a la infancia dolorosa del mismo (Th. Lenôtre, *Le Roi de Rome*, 1948). En él se pinta al hijo de Napoleón como víctima, primero, de la política de Metternich y, luego, de la de Austria, pues allí siguieron reteniendo el cadáver como prenda, hasta que en 1940 pudo ser repatriado, ingresando en el Panteón de los Inválidos. Gracias a la dilucidación científica llevada a cabo en la biografía escrita por J. de Bourgoing *Le Fils de Napoléon* (1932) basándose por primera vez en el material de los archivos, pudo M. v. Metzradt escribir su novela *Napoleons Sohn* (1952) con la ventaja de un planteamiento más objetivo y detallado. Ninguna persona ni partido es culpable aquí de la insulsa vida del Duque ni de su muerte prematura; su situación en el mundo resultaba más bien demasiado predeterminada y difícil ya desde su nacimiento, como para que hubiera podido lograr el puesto que correspondía a sus dotes y aspiraciones sin perturbar al mismo tiem-

po la paz y el orden de Europa. No dejó ningún vacío tras de sí, pues nadie lo echó de menos, si no fue su abuelo, el cual, con dolorosa ironía, dijo: ha hecho bien en morir.

**Reinaldo de Montalbán.** Ver **Hijos de Almón, Los.**

**Reina Sibila.** Ver **Sibila, Reina.**

**Rey Lear.** Ver **Lear.**

**Rey de Sión.** Ver **Johann von Leyden.**

**Riccio.** Ver **María Estuardo.**

**Rienzi.**—Una de las personalidades más asombrosas del comienzo de la Edad Moderna es el hijo de un hostelero romano, Cola di Rienzo (o Rienzi; 1313-1354), que al principio destacó como notario público y como miembro del partido del pueblo en la lucha contra la arbitrariedad de la nobleza. Siendo embajador junto al Papa en Aviñón entabló amistad con Petrarca y se entusiasmó por el pasado de Roma. A su regreso proclamó en el año 1347 la soberanía del pueblo romano, fue elegido tribuno y expulsó a la nobleza de Roma. Por sus medidas políticas extremistas perdió el favor de las masas y sus enemigos pudieron obligarle a renunciar. Después de una temporada de exilio en la corte de Praga, durante la cual intentó inútilmente ganar a Carlos IV para sus planes de crear una república romana, regresó en 1354 como senador a Roma, muriendo en una revuelta común de la nobleza y del pueblo. Quiso huir, pero fue cogido y asesinado, y su cadáver quemado.

Este hombre y su destino fueron descubiertos como argumento por la Revolución Francesa, que simpatizaba con las instituciones republicanas romanas. El jacobino François Laignelot escribió el primer drama (1791), que fue prohibido después en la época imperial. La época posterior a la caída de Napoleón volvió a celebrar al héroe popular (G. Drouinay, drama, 1826). Ya estos dramas franceses tempranos no se ocuparon en modo alguno de la personalidad espiritual de Rienzi, sino que dedicaron su interés a las grandes escenas patéticas de su vida y a toda clase de acontecimientos episódicos, como por ejemplo su enemistad con el poderoso jefe mercenario Gualterio di Monreale, al que Rienzi condenó a muerte (Drouinay).

Fue decisiva para el desarrollo del argumento la novela romántico-fantástica del conde Lytton Bulwer (1835), que unió a las numerosas personas, agrupadas en torno al protagonista, por medio de pasiones e intrigas, y que sobre todo incorporó a la acción las relaciones amorosas más variadas. Así inventó el amor de Rienzi por Nina Rastelli, de noble linaje, con cuya ayuda Rienzi consigue el perdón para poder regresar a Roma. La acción, tejida con gran amplitud, abarca la vida entera de Rienzi y tiene su momento de crisis en el asesinato del hermano, poniéndole al tribuno del pueblo como contrapunto a Monreale, que es su rival secreto en la lucha por el poder en Italia y que fue delatado por su propio hijo, que ignorando su origen, se convirtió en partidario de Rienzi. La novela de Bulwer ha influido en las dramatizaciones italianas, alemanas y francesas del siglo XIX. F. v. Rieckhoff (1837), J. Mosen (1842), K. Gaillard (1846) y J. Grosse (1851) se han inspirado en ella, así como la ópera de Ricardo Wagner (1842), la obra más famosa después de la de Bulwer. Wagner eligió como motivo aprovechable el amor entre la hermana de Rienzi y el joven noble Colonna, que asegura a Rienzi su adhesión a la causa romana, pero que después vacila entre el tribuno del pueblo y las gentes de su clase, sobre todo su padre. Cuando el legado pontificio proclama la excomunión de Rienzi y el pueblo pretende lapidarle, Colonna intenta inútilmente separar a su amada del hermano; es enterrado junto con los hermanos bajo los escombros del Campidoglio, que se derrumba. También los italianos G. Cipri (drama, 1873) y R. Villari (drama, 1883) tomaron de Bulwer los conflictos, la figura de Nina y la de la hermana de Rienzi, mientras que E. di Montalto (drama, 1873) convirtió, en lugar de a la hermana, a la mujer de Rienzi en la amante de Colonna. Como marido desgraciado actúa también Rienzi en el libreto de ópera de Bottura (música de L. Ricci, 1879), en el que el legado pontificio aparece como amante de la esposa de Rienzi. También ha sido llevado el argumento a la ópera por el ruso W. Kaschperow (1863) y el italiano A. Peri (1867).

El primero en apartarse de Bulwer fue P. Cossa (*Cola di Rienzo*, drama, 1873), sin abandonar por ello el género de drama político inherente al argumento: añadió al primer enemigo de Rienzi, Monreale, un segundo enemigo, Martino da Porto, cuya esposa se hace cargo de la función de Némesis

vengadora; después de haber suplicado inútilmente por la vida de su esposo, dedica todas sus fuerzas y todas sus propiedades a derrotar a Rienzi; uno de sus más íntimos partidarios atraviesa con su espada el pecho del tribuno para impedir que caiga en manos de sus enemigos. Este hecho, no muy digno del tribuno, fue transformado en todas las adaptaciones en un final heroico. Al polaco A. Asnyk (drama, 1874) le tentó sin duda la temática revolucionario-social del argumento, y el checo P. Chocholoušek escribió una novela histórico-cultural en torno a la estancia de Rienzi en la corte de Carlos ante el fondo de la Praga medieval (*Cola di Rienzo*, 1856). La biografía de G. D'Annunzio (*La vita di Cola di Rienzi*, 1905) está guiada por la aversión del escritor, de sentimientos aristocráticos, hacia el tribuno del pueblo.

Desde que la investigación germánica (K. Burdach) reconoció la importancia de Rienzi como humanista y como personalidad muy adelantada a su época, se hallaron también autores que liberaron a este personaje del énfasis del héroe escénico y penetraron hasta los fundamentos ideológicos de su concepción política (H. Namneck, *Der Wegbereiter*, drama, 1938); M. Stebich, *Rienzi in Prag*, narración, 1941; el mismo, *Komet über Rom*, novela, 1947; H. Franck, *Der Tribun*, novela, 1952). Ya en el drama *Cola Rienzi* (1912) del holandés A. Verwey se presentan como verdaderos motores de Rienzi los sueños políticos de Joaquin da Fiore y de Petrarca, residiendo su tragedia en el hecho de que el hombre de acción no es capaz de realizarlos en toda su pureza.

A. Gabrielli, «Cola di Rienzo e il Teatro» (*Nuova Antologia*, 136), 1908.

**Roberto el Diablo.** — La leyenda popular francesa de Roberto el Diablo, que en su versión más antigua conservada, la narración en prosa latina de Étienne de Bourbon (prim. mit. s. XIII), no había fijado todavía el nombre de Roberto ni el escenario de Normandía, sino que era narrada exclusivamente como ejemplo del valor redentor de la penitencia, aparece muy poco después en la novela en verso *Robert le Diable* (seg. mit. s. XIII), como historia de Roberto, hijo del duque Huberto de Normandía. La desesperación por su esterilidad impulsa a la duquesa a prometer al diablo el hijo que le sea concedido. Roberto, malvado y brutal desde su nacimiento, a pesar de su educa-

ción de caballero, se convierte en burlador de mujeres, asesino de sacerdotes y capitán de bandidos. Pero repentinamente tiene conciencia de su maldad. Presionada por sus preguntas, su madre le revela el secreto; se dirige en peregrinación a Roma, y el Papa le envía a un ermitaño; éste le pone como penitencia que se haga pasar por mudo y loco y viva con los perros. Vive como mendigo entre los perros de la corte imperial. El senescal, cuya petición de matrimonio con la hija muda del emperador ha sido rechazada por éste, se alía con los infieles y amenaza al emperador con un gran ejército. Tres veces salva Roberto al emperador de la derrota por mandato divino sin darse a conocer, sólo la joven muda conoce su secreto. Se espera poderle reconocer por una herida que ha recibido. Cuando el emperador promete al desconocido el trono y la hija, aparece el senescal afirmando ser el caballero albo buscado y con una herida, que él mismo se ha hecho. Pero antes de la boda Dios devuelve el habla a la joven, y ésta desenmascara al traidor y descubre al salvador, al que el ermitaño declara ya redimido. Pero Roberto renuncia al mundo.

Ya en el siglo XIV un «Dit» transformó el final ascético en mundano: Roberto se casa con la hija del emperador, regresa a su patria y venga más tarde al emperador en el senescal traidor. Siguió a esta versión el *Miracle de Notre Dame de Robert le Diable* (1340/1350) y un libro popular (1496) que todavía en 1769 fue refundido al gusto de la época. La versión ascética fue conservada sólo por las *Chroniques de Normandie* (1487) en prosa. Las adaptaciones del libro popular llevaron el argumento a España, Holanda, Inglaterra y Alemania. Es interesante la balada popular inglesa *Sir Gowther* (s. XV), que traslada la escena a Austria y Alemania y que hace que sea el diablo en persona el que engendre al hijo haciéndose pasar por el esposo. En cambio *The Famous, True and Historicall Life of Robert II Duke of Normandie* (1591) de Th. Lodge no es más que una refundición de las *Chroniques de Normandie*. La versión mencionada por Görres (*Volksbücher*, 1807), según la cual Robert fue un mago que había sido dejado caer por el demonio desde el aire, se basa en el *\*Faust* de Widmann y no alcanzó popularidad.

Los investigadores consideran que el núcleo del argumento está compuesto por un motivo de cuento del tipo del de Eisenhans, Werweiss y Grindkopf: un protagonis-

ta de ascendencia diabólica sirve como criado en el palacio ducal en un puesto inferior, conquista a la princesa y desenmascara a su rival. Este cuento fue transformado en una leyenda de penitente, al comienzo de la cual se puso el motivo del pacto diabólico y se terminó con un final ascético edificante. Dentro de la línea de su renovada secularización, el argumento fue fijado históricamente, si bien la atribución a Roberto II de Normandía, que murió en 1035 al regresar de una peregrinación, es un añadido muy reciente. Fue decisivo para el desarrollo posterior el que el tema central de la penitencia perdiese su fuerza persuasiva para la literatura moderna, de forma que las renovaciones del argumento no pasaron de ser un juego convencional con efectos románticos o una traslocación de los motivos principales. Para las dramatizaciones, la presentación de Roberto como diabólico y penitente era un obstáculo difícil de vencer; la transformación de Roberto, motivada insuficientemente en el libro popular, es la que ha sufrido mayores variantes.

Ya en 1652 se celebró en París un *Ballet de Robert le Diable*. Las dramatizaciones más antiguas son las del teatro español, donde la conversión de Roberto es originada una vez por una carta colgada de un árbol (Anón., *El loco en la penitencia*, h. 1700), otra vez por el efecto místico de un retrato de la princesa (F. Viceno, *Roberto el Diable*, 1751). En el vodevil de M. Franconi (*Robert le Diable ou le criminel repentant*, 1815) dominan las metamorfosis y los efectos mágicos. Casi al mismo tiempo apareció el argumento como novela terrorífica (Anón., *The fiend of Normandy or the repentant criminal*, 1821) y como balada seria (A. le Flaguais, *Le château de Robert le Diable*, 1823). En Alemania, Uhland pensó en utilizarlo en una balada que influye en las *Romanzen von Robert dem Teufel* de Schwab (1820), que restan gravedad al argumento y tienen como única aportación interesante la conversión de Roberto por la contemplación de su propia imagen. Este motivo fue recogido por el drama de K. v. Holtei (1830), que intenta unir las dos partes del argumento por medio del personaje del maestro arrojado al río por Roberto, que en la segunda parte reaparece como ermitaño, y por medio del de la joven labradora Beate, que muere por culpa de Roberto y más tarde se le aparece en figura de ángel. El personaje de la joven redentora se basa quizá en la ópera que estaba escribiendo

Meyerbeer (1831, libreto de G. Delavigne/E. Scribe), que se apartaba totalmente de la acción y del espíritu del argumento primitivo. Faltan la conversión, la penitencia y el servicio; Roberto aparece acompañado de su diabólico padre Beltrán, que ha de entregarle a los infiernos, y por el que se deja también inducir a actos pecaminosos para ganar el amor de la princesa Isabel. Pero antes de sellar su destino con un pacto es salvado por un aviso de su madre, que le transmite su ángel bueno, la joven Alicia. El éxito extraordinario de la ópera se refleja tanto en la parodia de Nestroy (*Robert der Teuvel*, 1833) como en las obras posteriores. El drama de Ch. Birch-Pfeiffer (*Robert der Tiger*, 1832) se ha perdido, el de Raupach (1934) intenta emular a la ópera en la acumulación de motivos fantásticos, sin apartarse excesivamente de la acción tradicional: la conversión se produce a causa de un milagro, el héroe y la princesa no son mudos, y dos de las batallas contra los sarracenos han sido sustituidas por dos ocasiones en que salva a la princesa. Una mezcla parecida de motivos tradicionales y de libre invención es la del drama monstruo de E. Jourdain (*La Comédie Normande*, 1858). Un poema épico de A. Böttger (*Dämon und Engel*, 1848) presenta la acción en el tono no convencional de los epígonos románticos, mientras que las doce canciones de V. v. Strauss (1854) acentúan el carácter básico religioso: el arrepentimiento de Roberto se inicia en el momento de ser vencido por un caballero del Grial, y el final es un compromiso entre lo ascético y lo mundano. Roberto renuncia a casarse con Avelina y no regresa a Roma hasta después de haberle sido ordenadas ambas cosas tres veces por un ángel. En el drama de A. Wildbrandt *Der Herzog* (1898), Roberto elige él mismo la penitencia —en la corte del landgrave y de su hija Isabel— y también es él mismo quien decide el momento de su absolución y recupera sus tierras arrancándoselas a un tutor desleal. De este modo la idea de conversión aparece finalmente racionalizada y secularizada.

K. Breul, *Sir Gowther*, 1886; H. Tardel, *Die Sage von Robert dem Teufel in neueren dramatischen Dichtungen und in Meyerbeers Oper*, 1900; el mismo, «Neuere Bearbeitungen der Sage von Robert dem Teufel» (*Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, 4), 1904; A. Kippenberg, «Die Sage von Robert dem Teufel in Deutschland und ihre Stellung gegenüber der Faustsage» (*Ibid.*), 1904.

**Robespierre.** — Inmediatamente después de que Maximiliano de Robespierre (1758-1794), que de abogado de provincias había llegado a ser uno de los jefes más radicales y poderosos de la Revolución Francesa, siendo por ello decisiva su intervención en la muerte de Luis XVI y en la exterminación de los girondinos, hēbertistas y de su enemigo Danton, murió víctima de una conspiración contra él y contra su tiranía sangrienta el 9 de Termidor (= 1794), el joven romántico inglés Coleridge, lleno de fe en la Revolución, celebró la caída del tirano en el drama retórico y pobre de acción *The Fall of Robespierre* (1794), alabando a la república por boca de su enemigo Barrère.

El criterio de Coleridge está de acuerdo con el de la crítica enemiga surgida después de la muerte de Robespierre. Con esta crítica los propios revolucionarios se distanciaban de su correligionario y los enemigos de la revolución estigmatizaban al representante de la misma. Las obras históricas de Thiers y Mignet reflejan todavía este ambiente y describen a Robespierre como un ambicioso rastrero. Fue Carlyle (1837) el primero en intentar expresar el extraño dualismo del alma de Robespierre, la discrepancia entre su defensa de la humanidad y sus numerosas condenas de muerte, entre sus ideas sociales y su ansia de poder, viendo un rasgo trágico en la aspiración de Robespierre de levantar, por encima de la sangre de sus víctimas, un reino de virtud y libertad. Decisiva fue la interpretación de Lamartine (1847) que acentuaba el desprendimiento de Robespierre y su compasión por los estratos sociales oprimidos; los historiógrafos radical-socialistas de la época posterior lo convirtieron en mártir de la idea socialista. La imagen de Robespierre oscila hasta nuestros días entre criterios de parecido extremo. Claro que las experiencias contemporáneas parecen demostrar que los rasgos opuestos en el carácter del dictador no son tan imposibles de aunar como habían creído los historiadores y escritores del siglo XIX, educados en el espíritu racionalista y humanitario.

El desarrollo de un argumento en torno a Robespierre fue frenado casi totalmente de momento durante decenios por la aparición de un dictador mucho más importante y por añadidura fascinante, \*Napoleón. En general el carácter ambivalente de Robespierre, si bien es interesante, no es en modo alguno fascinante debido a su sequedad y

virtud. Por eso la literatura prefirió utilizarlo como figura de contraste, sobre todo como contrapunto de un Danton lleno de vitalidad, y tropezó con grandes dificultades para extraerle un destino humanamente conmovedor. No es posible situarle en la literatura como exponente de la Revolución sin incorporar a los demás representantes y comparsas; es un personaje episódico de gran efecto, por ejemplo, en las obras sobre Charlotte \*Corday, pero un protagonista poco rentable y de efecto generalmente negativo. La división del argumento viene dada por los acontecimientos históricos y lleva en el drama casi a la fuerza a una división representada por la ejecución del rey y por la lucha con Danton; en la muerte de Robespierre aparece ya con frecuencia el nombre o la figura de Napoleón.

El argumento fructificó literariamente después de la Revolución francesa de Julio. Todavía en Grabbe el argumento napoleónico relegó al de Robespierre, pero Georg Büchner ha dado al personaje en su *Dantons Tod* (1835) por primera vez contornos fijos de una genialidad no superada: aunque Robespierre como dogmático fanático es en primer lugar figura de contraste del genial sibarita Danton, ya en el monólogo que sigue a la gran escena queda dibujada la tragedia de Robespierre, que carga con los pecados de la Revolución, siendo la moral para él tan fatal como la voluptuosidad para Danton. También influyeron en los dramas posteriores la ligera alineación de escenas y el idioma salpicado de expresiones cónicas de Büchner. De manera parecida, pero mucho más pálida, aparecen estos elementos en R. v. Gottschall (*Maximilian Robespierre*, drama, 1845), que se limita a sustituir al enemigo Danton por Tallien, y después en el influenciado ya por Lamartine R. Griepenkerl (*Maximilian Robespierre*, drama, 1850), que intentó fundir la tragedia de Danton y la de Robespierre. La novela de Th. Mundt (1859) muestra a Robespierre como protector de los oprimidos, que empero en la lucha con sus enemigos se convierte en inflexible. Tampoco los autores enemigos de la Revolución, como W. v. Ising (drama, 1859), K. Klaus (drama, 1862) y un estudiante anónimo de Leipzig (drama, 1868), enriquecieron el argumento, si se prescinde del rasgo sentimental del ánimo de arrepentimiento en Robespierre que hallamos en las obras de Ising y Klaus. Karl F. (*Die beiden Loizerolles und Maximilian Robespierre*, drama, 1838), E. v.

Heinemann (*Maximilian Robespierre*, drama, 1850) y H. Welcker (*Es war ein Traum*, drama, 1896) intentaron dar mayor colorido al argumento con la incorporación de conflictos familiares y una mayor participación de personajes secundarios. También R. Hamerling (*Danton und Robespierre*, drama, 1870) captó a los personajes desde el ángulo puramente intelectual como representantes de ideologías idealistas y materialistas, creyendo encontrar en Robespierre al instrumento de la idea; no es él el implacable, sino la idea. Bajo el signo del Historicismo, los esfuerzos por abarcar literariamente el proceso total de la Revolución Francesa llevaron a la creación de ciclos dramáticos en los que el destino de Robespierre no es más que una etapa, aun cuando esencial (O. F. Genzichen, *Danton*, 1870, *Robespierre*, 1874; K. Bleibtreu, *Weltgericht*, dos partes, 1888; Th. Alt, *Freiheit*, 1895; V. Sardou, 1889; R. v. Kralik, *Die Schreckensherrschaft*, 1908). Resulta interesante que en las obras modernas de alguna altura predomine una imagen positiva de Robespierre: en el poema épico de M. E. delle Grazie (1895) es un soñador y benefactor de la humanidad, que cree tener que sacrificar el humanitarismo en aras de la idea socialista; y aún más significativo es que R. Rolland, después del Robespierre dogmático y fanático de su obra temprana *Danton* (1900), viese, en su obra tardía (drama, 1938), a éste como «justo» e «incorruptible», que siendo «la conciencia de la Revolución» es sacrificado por sus correligionarios cegados por las pasiones. El drama escrito por Saint-Georges de Bouhélier en 25 cuadros, titulado *Le sang de Danton* (1931), comprende desde el día en que Danton fue condenado hasta la condena de Robespierre, cuya sangre es reclamada por la que él ha derramado, y presenta a un Robespierre sensible y nervioso, perseguido por terrores y rostros, que acaba teniendo la misma aversión que antes tuvo Danton contra el derramamiento de sangre.

M. Lehn, *Robespierre in der deutschen Literatur*, tesis, Viena, 1915.

**Robin Hood.**—Las baladas más antiguas sobre el héroe popular inglés Robin Hood proceden de la segunda mitad del siglo xv. Al lado de éstas, en total 37, hay que contar el poema de 456 estrofas *Lytell Geste of Robin Hood*, editado hacia 1495, que es el testimonio más importante y más antiguo del argumento. Estas obras populares hablan de un «outlaw», que en unión de un

grupo de correligionarios —Little John el herrero, Much el molinero, Tuck el monje y George-a-Green— vive en los bosques de los alrededores de Nottingham de la caza y de banderías ocasionales, protege a los pobres, los desvalidos y los niños, saquea a los ricos y a los curas orondos y es, a pesar de todo, un súbdito leal del rey y un cristiano piadoso. La amante de Robin, Maid Marion, según algunas versiones, hija del lord Fitzwater, le sigue en su vida aventurera. Sus más encarnizados enemigos son el sheriff de Nottingham y el abad de St. Mary's en York. Ninguna de las persecuciones de los tribunales, ni de las cantidades puestas a su cabeza hacen posible la captura del gran arquero. Sin embargo, cuando siendo ya viejo necesita asistencia médica y acude a la priora de Kirkley pidiéndole sangre, ésta le deja desangrarse. Así el temido jefe de bandoleros muere por la astucia de una mujer.

Los precedentes de esta tradición popular son muy oscuros. La historiografía temprana de forma poco crítica y el coleccionista e investigador J. Ritson (1795) han elaborado una biografía detallada de Robin Hood, según la cual debió de vivir alrededor de 1200, siendo coetáneo de Ricardo Corazón de León y de Eduardo I, llamándose en realidad Robert Fitzhood, un conde de Huntington que, habiendo dilapidado su herencia con su vida disipada, se vio obligado a refugiarse en los bosques. Con mayor probabilidad Robin Hood parece ser una creación de la fantasía popular, que pudo apoyarse en hechos determinados y también en personajes de la época posterior a la conquista normanda, cuando numerosos hombres sajones se ocultaron en los bosques huyendo de la persecución y turbando con sus guerrillas a los intrusos. En los documentos de tesorería del Condado de York se cita hacia el año 1230 a «Robertus Hood fugitivus». El tenor revolucionario-social de las obras robinhoodianas está de acuerdo con el espíritu de los Lolardos y los disturbios revolucionarios en la Inglaterra del siglo xiv. La leyenda de Robin Hood ofrece también cierto parecido con la historia del «outlaw» en el *Tale of Gamelyn* (h. 1350) y en cualquier caso es mencionada ya en el *Piers the Plowman* (1377) de W. Langland y en Chaucer. Hacia 1400 las crónicas hablaban de Robin Hood como de un personaje histórico, y en la historiografía del siglo xvi su existencia se considera confirmada por

la generalidad. La crítica moderna saca como consecuencia que, debido a su aparición en las costumbres navideñas y primaverales, debió de ser un personaje mítico, llegando incluso a buscar su origen en Wotan. Por otro lado, se ha mantenido que la leyenda de *Robin Hood and Maid Marian* tiene su origen en la obra francesa *Robin et Marion*, adaptada por Adam de la Halle en su *Jeu de Robin et Marion* (1285).

Efectivamente, las obras escénicas populares sobre el argumento parecen haber surgido de las fiestas de mayo de las aldeas. Robin Hood era patrono protector de los arqueros, el primero de mayo era Robin Hood's Day, y hasta finales del siglo xvi se celebraba este día con representaciones en las que Robin y Marian habían ocupado el lugar del rey y la reina de mayo. También la conocida balada *Robin Hood and Sir Guy of Guisborne* ha sido dramatizada.

También el drama culto de la época isabelina recogió el argumento: Anthony Munday escribió *The Downfall of Robert, Earle of Huntington* (1601) y *The Death of Robert, Earle of Huntington*, dramas, en los que Robin es identificado con el conde. En 1632, M. Parker escribió la narración en verso *The True Tale of Robin Hood*, en 1670 apareció la recopilación de baladas *Robin Hood's Garland* y en 1678 una narración en prosa de las aventuras al estilo de los libros populares.

Tras las *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) de Percy y la colección especial de Ritson (1795), el primero en utilizar el personaje fue W. Scott en su novela *Ivanhoe* (1819) bajo el nombre de Locksley como partidario del sajón Ivanhoe y del rey Ricardo Corazón de León; poco después apareció en la narración del imitador de Scott, G. P. R. James, *Forest Days*. Th. L. Peacock parodió en *Maid Marian* (1822), novela que aceptó la fusión de Robin con el conde de Huntington y la de Marian con Matilda Fitzwater, los romances medievales, a los que rindieron tributo en Alemania, por ejemplo, las imitaciones de Th. Fontane (1852) y de A. Grün (1864). En 1860 apareció el romántico argumento como ópera escrita por MacFarren, y todavía en 1892 el anciano Tennyson lo adaptó sin demasiado éxito a su drama *The Foresters*.

A. Brandl, «Robin Hood» (en Brandl, *Engl. Volks-poesie*, en H. Paul, *Grundriss der germanischen Philologie*, 2), 1893; P. Verrier, «Robin Hood» (*Romania*, 62), 1936; P. V. Harris, *The Truth about Robin Hood*, London, 1951.

**Robinson.** — La historia de Robinson Crusoe, novela de libre invención de Daniel Defoe (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*, 1719), escrita según el informe del capitán Rogers sobre la permanencia durante cinco años del marinero escocés Selkirk en una isla del archipiélago Juan Fernández, es la adaptación más famosa de un viejo tema que no resultó interesante hasta las épocas de gran desarrollo de la civilización: el retorno voluntario u obligado del hombre civilizado al estado natural por abandono del mundo, vida de ermitaño, naufragio o abandono. La historia, aparecida al principio de la era racionalista, de un hombre que fríamente y con superioridad va triunfando paso a paso sobre la selva, creándose una vida ordenada y llena de sentido, y consiguiendo también la amistad de un salvaje, al que gana para la cultura y el humanitarismo europeos, era del gusto tanto de la corriente racionalista como de la sentimental rousseauiana de la época, fue considerada por el propio Rousseau como «libro básico de toda educación» y tuvo entrada en la literatura juvenil a través de una refundición del pedagogo J. H. Campe en un diálogo entre educadores y niños (*Robinson der Jüngere*, 1779), formando hoy todavía parte de su patrimonio básico, aunque liberada otra vez de la forma docente de Campe.

La difusión y el influjo del argumento tuvieron lugar no en forma de desarrollo argumental, sino, como en muchos otros libros de éxito (*\*Don Quijote*, *\*Werther*), según el gusto de la época, en forma de imitaciones a través de las llamadas robinsonadas (sobre todo: J. G. Schnabel, *Die Insel Felsenburg*, 1731-1743; J. R. Wyss, *Der schweizerische Robinson*, 1812-1813). La robinsonada no es una nueva interpretación del argumento robinsoniano, sino que es repetición de una situación básica similar —naufragio en una isla solitaria— con personajes diferentes; todavía en la *Insel der grossen Mutter* de G. Hauptmann (1924) hay un eco del motivo robinsoniano. Si se traslada el concepto a obras de temática parecida de épocas antiguas, puede incluso hablarse de robinsonadas «predefoeicas» (p. ej., Grimmelshausen, *Continuatio des abenteuerlichen Simplicissimi*, 1669). La historia de las robinsonadas, por tanto, es historia de las formas literarias o quizá también de los motivos, pero no del argumento.

El propio Defoe, con sus continuaciones de la novela, *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* (1719), que narra la vuelta de Robinson y Viernes a la isla, su lucha con los indígenas y la muerte de Viernes, y *The Serious Reflections... of Robinson Crusoe* (1720), con su visión del mundo seráfico, ofreció los comienzos de una historia argumental. El teatro, prescindiendo del hecho de que lo mismo que la novela trasladó la situación robinsoniana a otros personajes (K. v. Holtei, *Staberl als Robinson*, 1845; L. Feldmann/Bertram, *Der neue Robinson oder das goldene Deutschland*, 1852; L. Fulda, *Robinsons Eiland*, 1895), utilizó la acción de gran colorido, pero marcadamente épica, para ballets, pantomimas, carnavales y óperas (L. A. Piccini, melodrama; H. Schmidt/M. Hoguet, ballet pantomímico, 1837; F. Fortescue, drama op., 1822; M. M. Cormon/H. Crémieux/J. Offenbach, 1867). Los dramaturgos bordearon repetidamente el tema, así por ejemplo A. G. Oehlenschläger en *Robinson i England* (1819), comedia que narra la disputa de Selkirk con Defoe después del retorno de aquél a Inglaterra por el supuesto plagio del diario; así también F. Forster (*Robinson soll nicht sterben*, 1932), que escenificó una rebelión de la juventud contra la muerte de su héroe inmortal, y S. Supervielle (1949), en cuya comedia-cuento el joven Robinson abandona la patria por la supuesta infidelidad de una muchacha, casándose a su regreso con la hija de ésta. Entre las ulteriores versiones y transformaciones de la acción original ha de contarse la poesía de Saint-John Perse *Images à Crusoe* (1909), que nos pinta a un Robinson ya de vuelta en la gran ciudad, viviendo en una buhardilla, y que se encuentra allí más solo que en su isla; en aquella estaba solo con Dios, aquí ya no hay Dios. H. v. Hofmannsthal, en su guión cinematográfico *Defoe*, hizo que la obra terminase con el encuentro de Defoe con el propio Robinson, en el que cree reconocerse a sí mismo, y con la escritura de las narraciones de Robinson (obra póstuma, 1935). El francés M. Tournier (*Vendredi, ou Les Limbes du Pacifique*, novela, 1967) repite la aventura de Robinson, que tiene lugar en un naufragio cien años posterior al primero y con un hombre más moderno, un tipo de la sociedad de masas; este hombre se adapta extraordinariamente bien, cambia rápidamente y logra dominar las dificultades tanto mental como organizativamente.

H. Ullrich, *Robinson und Robinsonaden*, *Bibliographie, Geschichte, Kritik*, 1898; el mismo, «Nachträge» (*Zeitschrift für Bücherfreunde*, 11), 1907/1908; L. Brandl, «Vor-Defoesche Robinsonaden» (*Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 5), 1913; F. Brüggemann, *Utopie und Robinsonade*, 1914; H. Ullrich, *Defoes «Robinson Crusoe», die Geschichte eines Weltbuches*, 1924.

**Rodensteiner, El.**—La leyenda y la literatura del Rodensteiner no se refería en un principio a un miembro del linaje de los señores de Rodenstein, conocido desde 1293 y extinguido en la rama masculina en el año 1671, sino a una aparición fantástica, que se halla localizada cerca de las ruinas de Rodenstein en el Schnellertsberg, situado en el Odenwald, y que era llamada el «Schnellertsherr»: cuando amenazaba una guerra, el «Schnellertsherr» salía de Schnellertsberg con su escolta llenando los aires de un gran estruendo en dirección al Rodenstein y regresaba del mismo modo cuando la paz estaba cerca. Esta leyenda popular, basada en un fenómeno acústico, no es, pues, otra cosa que una variante de la leyenda del ejército salvaje.

Ya a comienzos del siglo XIX, bajo el signo del romanticismo caballeresco y fantástico, el jefe del ejército salvaje fue convertido en un miembro del linaje caballeresco de Rodenstein; el espíritu inquieto al que se le había confiado tan ingrata misión era el fantasma de un caballero salvaje y belicoso, que por amor a la guerra había abandonado a su esposa e hijos, o, según otras versiones, al emperador, y que por ello tenía la maldición de salir de la tumba en tiempos de guerra. A partir de la primera adaptación literaria en la balada *Der Kriegs- und Friedensherold* de A. F. Langbein (1807), el argumento se convirtió, sobre todo hacia la primera mitad del siglo XIX, en objeto de numerosas baladas, epopeyas, novelas, narraciones, dramas y óperas. Una variante especial fue aportada por el sentido nacionalista aparecido después de las guerras napoleónicas: el caballero no es un matón maldito, sino un combatiente fiel al emperador, que cumple una misión política. El argumento fue lugar común de leyendas y tradiciones locales, que han podido ser reunidas por Werner Bergengruen (*Das Buch Rodenstein*, 1927).

Importante fue la desromantización y despatetización del personaje legendario llevada a cabo por J. V. v. Scheffel, que en numerosas poesías (a partir de 1855) convirtió al fantástico vengador y anunciador de desgracias en un borrachín pendenciero, que se

aparece porque le falta la última copa y que ha legado su sed a los estudiantes alemanes. El personaje así modificado no halló eco en la patria del héroe legendario, pero sí, en cambio, en las canciones estudiantiles.

Th. Meisinger, *Der Rodensteiner*, 1954.

**Rodolfo de Habsburgo.** Ver Otocar de Bohemia.

**Rodrigo, el último rey de los godos.**— Gracias a la *Crónica mozárabe del año 754* puede reconstruirse la situación que tenía España y que llevó al ocaso del reino visigodo: El bondadoso, pero inmoral rey Witiza (701-709) había matado ya siendo príncipe heredero al príncipe Favila en una disputa por la mujer de éste, desterrando, al subir al trono, a su hijo Pelayo. Éste se convirtió en partidario de Rodrigo, que a su vez expulsó del trono a los hijos menores de Witiza. El reinado de Rodrigo terminó por la traición del capitán bereber cristiano Olián de Ceuta, que se alió con los árabes bajo el mando de Muza, pasando con el adelantado de éste, Tarik, a España, así como por la traición de los hijos de Witiza, que de acuerdo con Tarik se pasaron a sus filas en la batalla del Guadalete. Rodrigo murió en la batalla y Pelayo se retiró a las montañas asturianas; la viuda de Rodrigo se convirtió en la esposa de Muza, el nuevo señor de España.

Ya en la *Chronica Gothorum* (princ. del s. XI) se desarrolla el motivo legendario que pretende explicar la traición del conde Julián (= Olián) de Ceuta: su hija ha sido deshonrada por Witiza por medio de un ardid. Pero el castigo de esta acción, la invasión de los árabes, recae sobre el sucesor de éste, Rodrigo, cuya caída se completa con la traición de los hijos de Witiza. En el informe del obispo Pedro Pascual (s. XIII), Julián se convierte totalmente en intrigante: esconde su odio aconsejando al confiado rey que destruya todas las armas existentes en España, de forma que los godos, completamente desarmados, se ven expuestos a la invasión de los árabes. Puede comprobarse ya en Ben Alkutiya (s. IX) la fusión en una de las figuras de Witiza y de Rodrigo; Rodrigo es al mismo tiempo el deshonorador de la joven y el usurpador del trono; por tanto, la traición de Julián y de los hijos de Witiza son venganzas disculpables; los rasgos de soberbia de Rodrigo son reforzados con su entrada violenta en el templo cerrado de Hércules en Toledo, en el que se le vaticina



na su pronto ocaso. Casi al mismo tiempo aparece también la leyenda de una misteriosa desaparición del rey después de la batalla (cronista moro Rasis, s. ix) y de su tumba de Portugal (*Crónica de Alfonso III*, h. 880). El castigo de los traidores por los moros victoriosos fue añadido por la *Crónica Silense* (1115) y la *Crónica Tudense* (1236). La *Chanson de Anseis de Cartage* (s. XIII) francesa aportó una variante del motivo de la deshonra, en la que la propia joven se dirige disfrazada al encuentro del rey, y bajo la influencia de leyendas latinas y germánicas, la joven deshonrada fue convertida también en la esposa de Julián (*De rebus Hispaniae*, 1243). El informe recopilador de la *Crónica de 1344* pone por primera vez el nombre de Alacaba a la amante, que aquí se venga personalmente. La llamada *Refundición* de esta crónica describe al rey penitente y destronado, que dentro de una cueva hace que le mate una serpiente criada por él.

El argumento así desarrollado fue convertido por Pedro Corral en su *Crónica Sarracina* (1430), en una novela de caballerías amplísima y llena de aventuras de acento nacionalista hispánico, en la que el valiente y apasionado Rodrigo, el implacable vengador Julián y Caba (= Alacaba), presentada con visión trágica, al intentar impedir la conversión de su vergüenza personal en desgracia nacional se enfrentan con la misma dimensión. De la *Crónica Sarracina* se nutrió la literatura romancesca, que comenzó muy tarde, pero fue muy nutrida (1440-1550); no aumentó los motivos, sino que desarrolló sólo algunos puntos culminantes aislados —como por ejemplo la despedida del rey de su reino después de la batalla y la penitencia en la cueva de la serpiente—. Una oda de Fray Luis de León (1527-1591) comparó la caída de España con la de Troya, atribuyendo a la Caba el papel de Helena. También en la novela fantástica de Miguel de Luna *Historia verdadera del rey Don Rodrigo* (1589), la amante del rey, que aquí se llama Florinda, es una mujer perversa y corruptora. En la *Segunda Parte da Monarchia Lusitana* de Britto (1609) la causante de la desgracia es la madre de la Caba y esposa de Julián, a la que Rodrigo pretende conquistar. La novela de Luna fue la fuente tanto de la adaptación épica (*La Jerusalén conquistada*, 1609) como de la dramática (*El último godo*, 1615) de Lope de Vega. Por lo demás, la leyenda de Rodrigo no se afianzó en el teatro clásico español, porque la figura del seductor real no estaba

de acuerdo con el gusto nacional y de la época; Moreto trató la historia de la seducción en comedias paródicas. En cambio el teatro inglés recogió el argumento, al que W. Rowley (*All's Lost by Lust*, 1633) cambió el final: el victorioso rey infiel reclama a la hija de Julián, pero ésta le rechaza, y al acudir el padre en defensa suya pierden ambos la vida a manos del furioso infiel.

La censura de la época absolutista hizo que en España la figura de Rodrigo fuese relegada unas veces por la de Pelayo (N. Fernández de Moratín, *Hormesinda*, drama, 1770; M. J. Quintana, *Pelayo*, drama, 1805) o por la de la viuda de Rodrigo, Egilona, que se mantuvo en el trono de España (A. Valladares y Sotomayor, *Egilona, viuda del rey don Rodrigo*, drama, 1785; J. de Zorrilla y Moral, *El puñal del Godo*, drama, 1842).

El Romanticismo europeo ha intentado finalmente purificar de motivos bajos el destino del rey apasionado y altivo, que desde la cima de la fortuna cae en las profundidades de la nada. Ya M. R. Gálvez (*Florinda*, drama, 1804) aportó la versión de que el rey pretendía divorciarse y convertir a la amante en su esposa legítima. El drama leído de W. S. Landor *Count Julian* (1812) contiene el mismo rasgo y muestra la venganza del destino en el implacable Julián: sus hijos son asesinados, su esposa muere de pena y su patria cae en poder de los moros. La caída del rey, desarrollada ya insistentemente por los romances (readaptaciones de E. Deschamps, V. Hugo, E. Geibel), fue descrita por W. Scott en una confesión visionaria de Rodrigo (*Vision of Roderick*, 1811). W. Irving narró la leyenda cifiéndose a Corral y a Luna (*Legends of the Conquest of Spain*, 1826). El poema de R. Southey, *Roderick, Last of the Goths* (1814) nos ofrece a una Florinda amante y a un Rodrigo más noble y penitente, el cual en la batalla de Covadonga lleva a la victoria a los restos del ejército godo junto a su amigo Pelayo. También los cuentos en prosa publicados en Inglaterra por Telesforo de Trueba, *The Gothic King* y *The Cavern of Covadonga* (1830), aportan una Florinda amante, que se venga del enfriamiento de la pasión del rey y se arrepiente después. Entre los dramaturgos alemanes, sólo los epígonos mostraron interés por el argumento (K. J. Braun v. Braunthal, *Graf Julian*, tragedia, 1831; E. Geibel, *König Roderich*, tragedia, 1844); Geibel posteriormente consideró un fracaso esta obra de su juventud, no incluyéndola en sus obras completas; en ella distribuye

por igual el peso de la acción sobre don Rodrigo, don Julián, don Pelayo y Florinda. Una idealización total del rey germano fue la realizada por F. Dahn (*König Roderich*, drama, 1875): bajo el signo del «Kulturkampf» (conflicto entre la Iglesia y el Estado) transformó a Rodrigo en un ardiente enemigo de la Iglesia, que pretendía liberar a su patria del predominio de ésta, y no deshonró a Caba, sino que la salvó de ser engañada por el obispo y de ser encerrada en un convento.

R. Menéndez Pidal, *El rey Rodrigo en la literatura* (Boletín de la R. Academia Española, 11), 1924; el mismo, *Romancero tradicional*, I, Madrid, 1957.

**Roldán.** — Roldán, conde de Breña, murió el 778 en el valle pireneico de Roncesvalles junto con la retaguardia del ejército franco durante la retirada de España. La leyenda le convirtió en sobrino y primer héroe de Carlomagno, y el argumento que se fue formando alrededor de él se convirtió y se mantuvo como núcleo de la leyenda carolingia, a pesar de que finalmente tuvo un desarrollo totalmente independiente.

En la antigua *Chanson de Roland* francesa (h. 1100), aparece Roldán, hijo de Berta y de Milón de Anglers, como vasallo ejemplar del rey, ardiente patriota y defensor de la fe. La medida heroica de la epopeya temprana recibe precisamente en su figura el soplo de una mayor fuerza de sentimientos, expresada especialmente en su amistad con Olivier, mientras que el amor hacia la bella Alda no ocupa un lugar demasiado importante en su corazón. El orgullo y la temeridad son los puntos peligrosos de su carácter. Inocentemente Roldán propone a su padrastro Ganelón para cumplir una misión peligrosa junto al rey infiel Marsilio; para vengarse, Ganelón traiciona, mediante una paz simulada, al ejército franco, que regresa a Francia, y entonces la retaguardia mandada por Roldán es destruida por los sarracenos. Roldán rechaza el consejo de su amigo Olivier de llamar a Carlos con su cuerno Olifante, y sólo en el momento de la muerte le llama para ser vengado. Un adaptador temprano amplió la venganza de Carlos hasta convertirla en una nueva campaña en la que Carlos vence al jefe supremo de los infieles, Baligant, y con ello al Oriente entero. De la *Chanson de Roland* conservada en esta versión proceden todas las versiones latinas, alemanas, islandesas, francesas y franco-italianas.

La idea de Cruzada que se perfila ya en el episodio de Baligant penetró aún más en la versión altoalemana media del clérigo Konrad (h. 1170): el amor por la patria, la «douce France», queda relegado por la defensa de la fe. La versión en prosa latina del Pseudo-Turpin *Historia Karoli Magni et Rotholandi* (1147/1168), dedicó todo el argumento a objetivos religiosos: Roldán muere como mártir consciente, su cadáver yace en forma de cruz sobre el suelo. La influencia del Pseudo-Turpin sobre la tradición de la literatura rolandina francesa en lengua popular no fue muy grande; sin embargo, pueden verse en la versión inglesa antigua algunos rasgos recogidos de ella. Al mismo tiempo que la transformación lenta del antiguo decasílabo en el alejandrino de la época, se dio la ampliación del argumento de la *Chanson de Roland* con añadidos —como la huida y castigo de Ganelón y la descripción de la muerte de Alda—, de forma que el argumento se ha ido aproximando a la novela de aventuras. Fue eliminado además del favor del público por la leyenda de Galien aparecida a finales de la Edad Media, que fundía el argumento de Roldán con la campaña de Oriente de Carlomagno.

Italia ha preferido el argumento de Roldán a todas las demás leyendas carolingias y lo ha desarrollado independientemente. Ya en los poemas franco-italianos de la colección veneciana el argumento está representado con *L'Entrée d'Espagne* y *La Prise de Pampelune*. Aquí Roldán es ya más caballero cortesano que vasallo. En comparación con las versiones francesas, su carácter aparece comedido y reflexivo, mientras que Carlos es un monarca furioso y obstinado. Por eso Roldán abandona la corte y parte en busca de aventuras, aunque al final regresa y se somete. En *Berta e Milone* y *Orlandino* se desarrolla la historia de amor de los padres de Roldán: huyen de la furia de Carlos y se refugian en Italia, donde Roldán se cría entre los hijos de los labradores; durante una visita de Carlomagno a Sutri, Roldán cae en gracia al emperador por su arrogante comportamiento, lo que contribuye a la reconciliación del emperador con los padres. Esta historia fue recogida junto con la totalidad de la épica carolingia en la gran recopilación de los *Reali di Francia* (h. 1370) y se desarrolló también independientemente en la epopeya de Lodovico Dolce *Le prime imprese del Conte Orlando* (1572); Uhland la ha refundido en su balada *Klein Roland*

(1808). En la epopeya tragicómica *Il Morgante* (1483) de Luigi Pulci la fisonomía italiana del argumento está ya muy perfilada: la batalla de Roncesvalles se convierte en la última aventura del caballero andante Roldán, que ha abandonado la corte de Carlomagno a causa de una ofensa y vence y convierte a los infieles, entre ellos a Morgante. Siguiendo el modelo español, Pulci relacionó la figura de Roldán con la de Reinoldo de Montalbán, uniendo por tanto el argumento de Roldán con el de los \*Hijos de Aimón. Mateo María Boiardo, en su *Orlando Innamorato* (1487-1495), convirtió al héroe orgulloso y apasionado de Pulci en un caballero cortesano al estilo de las epopeyas de \*Arturo, que ya no se bate por la patria y la fe, sino por la coqueta princesa infiel Angélica, que se burla de él. El continuador de Boiardo, Ariosto, exageró al héroe amoroso hasta convertirlo en un *Orlando Furioso* (1516), que se vuelve loco de amor y celos: la locura es un castigo por su amor pecaminoso, de la que finalmente le cura el evangelista San Juan. También la epopeya de Ariosto ha tenido continuaciones (Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, 1586; Lope de Vega, *La belleza de Angélica*, 1602), entre ellas, dramas y óperas barrocos y clasicistas que han descrito al Roldán loco de amor (R. Greene, 1591; Mairret, 1635; Quinault/J.-B. Lulli, ópera, 1685; G. Fiedler/A. Steffani, ópera, 1696; G. Braccioli/A. Ristori, ópera, 1713; Händel, 1733, entre otros). La historia de amor entre Ruggiero y Bradamante, contenida en la epopeya de Ariosto, ha sido dramatizada repetidamente (R. Garnier, *Bradamante*, 1582; La Calprenède, 1637; Th. Corneille, 1695; J. v. Collin, 1812).

España recogió muy temprano el argumento de Roldán, en cuyos acontecimientos históricos participó (fragmento, *Roncesvalles*, mediados s. XII), y conservó su versión francesa en romances de los siglos XIV y XV. Pero muy pronto se inventó un protagonista español —hijo de una hermana de Carlomagno y de un noble español— que luchó al lado de Roldán en Roncesvalles. La historiografía española (Lucas de Tuy, *Chronicon mundi*, hacia 1240; Rodrigo Jiménez de Rada, 1243; *Crónica general* de Alfonso X, 1270/1280) fundió a este Bernardo con el legendario y rebelde sobrino de Alfonso Magno, Bernardo del Carpio, que se opone al plan de Alfonso de nombrar a Carlomagno heredero de la corona española y vence a Roldán y a los intrusos franceses en unión

de los sarracenos. Esta leyenda ha sido acogida por el drama clásico español (Juan de la Cueva, *Libertad de España por Bernardo del Carpio*, 1588; Lope de Vega, *El Casamiento en la Muerte*, 1600/1603). Junto a esta modificación del argumento, nacida de la protesta nacional, llama la atención la relación llevada a cabo ya en el fragmento de Roncesvalles, con Reinoldo de Montalbán (\*Hijos de Aimón) y la frecuente adaptación de la historia de amor de Berta y Milón importada de Italia (Enrique de Calatayud, *Historia del nacimiento y primeras empresas del Conde Orlando*, novela, 1585; Lope de Vega, *La mocedad de Roldán*, drama; Antonio de Eslava, *Los amores de Milón de Anglante con Berta y el nacimiento de Roldán y sus niñerías*, novela, 1604).

Después del abundante desarrollo del argumento en los primeros siglos, los intentos de revitalización del siglo XIX en romances y baladas (Fouqué, *Romanzen vom Tale Ronceval*, 1805; F. Schlegel, 1806; A. de Vigny, *Mort de Roland*, 1829; Strachwitz, *Rolands Schwanenlied*, 1842) resultan muy modestos, incluso a pesar de que Uhland añadió un nuevo episodio a la historia del joven Roldán (*Roland Schildträger*, 1841) y que Freiligrath llenó un *Rolands-Album* (1840) con las adaptaciones de la leyenda sentimental nacida en el siglo XIX sobre el castillo de Rolandseck. El argumento específicamente épico fue también dramatizado (K. Immermann, *Das Tal von Roncesvalles*, 1819; A. Mermet, *Roland à Roncevaux*, ópera, 1864; R. v. Kralik, *Rolands Tod*, 1898).

C. Wichmann, *Das Abhängigkeitsverhältnis des altengl. Rolandsliedes zur altfranz. Dichtung*, tesis, Münster, 1889; Th. Eicke, *Zur neueren Literaturgeschichte der Rolandsage in Deutschland und Frankreich*, tesis, Leipzig, 1891; G. Armelin, *Roland en Espagne*, París, 1931; F. Th. A. Voigt, *Roland-Orlando dans l'épopée française et italienne*, Leiden, 1938; H. Petriconi, «Das Rolandslied und das Lied vom Cid» (*Romanist. Jb.*, 1), 1947/1948; F. Horrent, *La chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au moyen âge*, París, 1951; R. Menéndez Pidal, *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*, Madrid, 1959.

**Romeo y Julieta.** — El argumento de Romeo y Julieta se halla por primera vez, aunque bajo otro nombre, en el *Novellino* del italiano Masuccio (1476). En Siena, cuenta Masuccio, se amaban el joven Mariotto y la doncella Gianoza, y, como las circunstancias les impedían manifestar públicamente su amor, se hicieron casar en secreto por un fraile. Poco después Mariotto tiene una disputa con un ciudadano, le mata, es

desterrado y huye a Alejandría; su hermano queda encargado de informarle sobre la situación de Gianozza. Entretanto, el padre de Gianozza quiere obligar a ésta a contraer matrimonio; pero el servicial monje le hace tomar un brebaje, que la hace aparecer muerta, aunque sólo está dormida, y es enterrada en la cripta familiar. Por la noche el monje la saca de la cripta y ella huye a Alejandría disfrazada de fraile. Entretanto Mariotto no ha recibido la carta en que Gianozza le informa de sus planes, pero sí en cambio la noticia de su muerte, a través de su hermano. Disfrazado de peregrino regresa a Siena, donde penetra en la cripta, siendo allí apresado, reconocido y condenado a muerte. Gianozza, que le ha buscado inútilmente en Alejandría, se entera a su regreso de su ejecución y se retira a un convento, donde muere de pena al poco tiempo.

En 1524 esta trágica historia de amor se encuentra situada ya en Verona —como siempre a partir de entonces—, así como con los nombres de Romeo Montecchi y Julia Cappelletti, en la novela corta de Luigi da Porto *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*. L. da Porto introdujo, como motivación del matrimonio secreto y de las dificultades invencibles que se oponían al amor de ambos, la enemistad existente entre los dos linajes, cuyos nombres conocía a través de Dante (*Purg.*, VI), agrandando aún más el abismo al hacer que Romeo no matase a un ciudadano cualquiera, sino precisamente al primo de Julieta, Tebaldo. La acción comienza con una fiesta en casa de los Capuletos, en la que aparece Romeo. En vez de la huida de Julieta al sitio donde se ha refugiado Romeo, se consigue la unidad de lugar, con el regreso de Romeo al tener noticias de su muerte, envenenándose junto a su cadáver y muriendo en brazos de la joven, que acaba de despertar de su letargo. Julieta muere también muy pronto: rechaza el consejo del Padre Lorenzo de retirarse a un convento, no quiere apartarse del amado y muere de pena.

Posiblemente entre la versión de Masuccio y la de Porto debió de existir otra, de forma que las innovaciones que modifican el argumento no son invención de Porto; ciertas peculiaridades de las versiones francesas y españolas hacen pensar en la posibilidad de esa versión intermedia. Se basan directamente en Porto tres versiones italianas. La tragedia clasicista con coros de Luigi Groto *La Hadriana* (1578) trasladó el argumento al mundo prerromano, hizo que el

amor naciese entre un príncipe sitiador y la hija del rey sitiado, puso en el lugar del primo asesinado la muerte del hermano de la protagonista e hizo que ésta se matase con una aguja junto al cadáver del amado. En contraste con estas modificaciones condicionadas por el género y el estilo, el poema de Clitia (pseud. de Gherardo Boldieri) *L'Infelice Amore de due fedelissimi amanti Giulia e Romeo* (1553) se ciñó estrechamente a Porto; mientras que Bandello (*Novelle*, P. 2, 1554) redondeó la historia sólo en algunos detalles, suprimiendo todo lo inverosímil, inventando la cita romántica de los enamorados antes de la boda en el dormitorio de Julieta, al que Romeo llega con una escala de cuerda, y poniendo en monólogo los pensamientos de Julieta antes de tomar el brebaje. En el momento de su primer encuentro los dos amantes ignoran su mutuo origen.

La traducción que de Bandello hizo Boais-tuau (*Histoires tragiques*, 1559 y sigs.), punto de irradiación de la influencia de Bandello en el norte de Europa, quería demostrar el poder destructor de la pasión. Suprimió la cita antes de la boda y la propuesta de Julieta del matrimonio secreto —probablemente por razones de moral—. Resaltan el que Julieta encontrase ya muerto a Romeo al despertar de su letargo —es decir, que falta el último diálogo de los amantes, frecuente a partir de Porto— y el que Julieta no muriese ya con la muerte romántica de pena de amor, sino que se matase con el puñal de Romeo. G. da Corte, basándose en las versiones de las novelas cortas, acogió la historia de Romeo y Julieta como hecho verdadero en su *Istoria di Verona* (1594).

En Francia, ya antes del Bandello-Boais-tuau, Adrian Sevin (*Le Philocope de Messire Jehan Boccace*, 1542) contó una variante muy diferente, basada quizá en modelos antiguos. Lo mismo que en Masuccio, falta aquí la enemistad de las familias; por el contrario, los enamorados crecen juntos, pero el hermano de la joven se opone a la unión y es muerto en duelo por el amado; al final la protagonista hace que Romeo le entregue la otra mitad del veneno. Ciñéndose a Boais-tuau dramatizó Châteauevieux (*Roméo et Juliette*, 1560) la historia, y L. Guyon (*Diverses Leçons*, 1604) reprodujo el argumento retrocediendo a las líneas más simples; suprimió a la nodriza, a Mercutio y el enredo del envío de las cartas. La narración de Guyon pertenece a una de las colecciones de apólogos moralizantes en las que el argumento

aparece también en Alemania siguiendo a los traductores de Boaiſtuau (J. Caesar, *Glücks- und Liebeskampf*, 1615; J. Ph. Harsdörffer, *Die verzweifelte Liebe* en *Der grosse Schauplatz jämmerlicher Mordgeschichte*, 5.<sup>a</sup>/6.<sup>a</sup> parte, 1649; W. J. Schütz, *Reflexiones político-consolatorias*, 1661; Anón., *Schauplatz der Verliebten*, 1669; J. F. S. Mercurius, *Keuscher Liebe Sitten-Schule*, 1671). El *Schauplatz der Verliebten* tiene incluso en común con Guyon el motivo más antiguo de que el monje tiene la intención de enviar a Julieta tras Romeo vestida de hombre. También el dramaturgo jesuita J. Masen (*Palaestra eloquentiae ligatae*, 1654/1657) recomendaba el argumento como ejemplo moralizante de la pasión destructora del amor.

El argumento sufrió una modificación muy notable en el drama español, donde Lope de Vega (*Castelvines y Monteses*, 1602) fue el primero en dar a la acción de Bandello un final conciliador. De momento, el conflicto aparece aún más exagerado: el enemigo muerto por Roselo (= Romeo) es el pretendiente de Julieta, y ésta, separada de Roselo, se suicida con el veneno que le envía el monje. Roselo, presentado como frívolo aventurero, se entera durante su huida del matrimonio inminente de Julieta con el conde Paris, la considera infiel y en seguida pone los ojos en una nueva beldad, y entonces el monje le comunica la muerte aparente y le aconseja su regreso, ya que el supuesto veneno era una bebida adormidera. Julieta huye acompañada de Roselo a una finca de su padre y consigue de éste, que de momento la considera una aparición, el permiso para la boda. En F. de Rojas y Zorrilla (*Los bandos de Verona*, 1650) el argumento se ha desvalorizado hasta convertirse casi en farsa. Su drama nada sabe de un matrimonio secreto, sino que Julieta se declara perteneciente a Romeo y se envenena, cuando el padre le da a elegir entre el puñal o el veneno. Pero el criado ha comprado en lugar de veneno un brebaje. Julieta es sacada por Romeo de la tumba y finalmente, bajo la amenaza de la fuerza, arrancada de manos de su padre.

En Inglaterra en cambio la versión culta y moralizante en verso de Brooke (*The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, 1562) había seguido a Boaiſtuau desarrollando el personaje de la nodriza con tosca naturalidad, y la adaptación de Painter (*Palace of Pleasure*, tomo 2.<sup>o</sup>) se había ceñido estrechamente al modelo. Un drama preshakespeareano mencionado por Brooke, represen-

tado en 1562 y 1582/1583 en Inglaterra, que probablemente perteneció al estilo clasicista imitador de Séneca, puede hallarse quizá en algunos de sus rasgos en la tragedia alemana *Tragödie von Romio und Julietta* (princ. s. XVII): el anuncio del matrimonio proyectado por los padres de Julieta se produce antes de la noche de bodas y de la huida de Romeo, de forma que Julieta se ve obligada a fingir ante sus padres desde el principio de su matrimonio; Romeo se apuñala al contemplar a Julieta muerta y por tanto se suprime la compra del veneno. La tendencia moralizante, con la que el argumento ha sido cargado en Alemania, queda patente en el hecho de que no son los amantes los que son enterrados juntos, sino que el yerno aceptado, Paris, es enterrado al lado de Julieta. Por lo demás, en este drama de las compañías de comediantes ha sido sobrepuesto el texto de Shakespeare a la escenificación más antigua. Shakespeare escribió su obra (1595) imitando a Brooke, del conocimiento de Painter sólo habla el hecho de que Shakespeare le debe muchos otros argumentos. Recogió todo el proceso en el corto espacio de apenas cinco días, exageró y varió la experiencia amorosa de escena en escena e inventó, según las menciones de las versiones narrativas, la escena del balcón. La escena inicial con el duelo entre Tebaldo y Benvolio recibe una función ensombrecedora de todo lo que ocurre después, la acción sangrienta de Romeo es suavizada, debido a que antes su amigo Mercutio es muerto por Tebaldo, y el empuje de la tragedia queda amortiguado por los personajes cómico-realistas. Lo mismo que en el modelo, Julieta encuentra ya muerto a Romeo al despertar, por lo que no existe nuevo diálogo amoroso, imposible además de superar después de la escena de despedida de la noche de bodas. En 1750 el actor Garrick creó en su versión escénica este diálogo. También otras adaptaciones, como la de Ch. F. Weisse (1767), que se basa en Porto y Bandello, y la del francés J.-F. Ducis (1772), que adoptó de Sevin el despertar juntos de la pareja y la muerte del hermano de Julieta a manos de Romeo, intentaron «corregir» a Shakespeare, y no en último lugar la versión escénica prevista por Goethe previó una corrección en la supresión de las escenas cómicas. El «melodrama» de F. W. Gotter (*Romeo und Julia*, 1776, música de G. Benda) fue seguido por Weisse casi escena por escena, logrando superar la última, en que Romeo vive todavía al despertarse Julieta, con un fácil y

feliz desenlace de tipo de comedia musical.

La novela corta de Keller, que se refiere al tema original en el título *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1856), sólo recogió el primer motivo, el de la pareja de enamorados en medio de las familias enemistadas; la muerte común no es trágica fatalidad, sino la única salida honrosa de una existencia sin esperanza.

K. P. Schulze, «Die Entwicklung der Sage von Romeo und Julia» (*Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft*, 11), 1876; L. H. Fischer, «Die Sage von Romeo und Julia in den deutschen Prosadargestaltungen des 17. Jahrhunderts» (*Ibidem*, 25), 1890; L. Fränkel, «Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte des Stoffes von Romeo und Julia» (*Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, 3, 4), 1890, 1891; el mismo, «Neue Beiträge zur Geschichte des Stoffes von Romeo und Juliet» (*Englische Studien*, 19), 1894; M. J. Wolff, «Die Tragödie von Romio und Julietta» (*Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft*, 47), 1911; H. Singer, «Romeo und Julia. Person und Figur» (en *Festschrift für R. Alewyn*), 1967.

#### Rosamunda. Ver Alboino y Rosamunda.

**Rosamunda, La bella.**—Ya las crónicas de la época, por ejemplo *De principis instructione* de Giraldus Cambrensis y la *Gesta Regis Henrici Secundi*, contaban que el rey Enrique II de Inglaterra (1133-1189), casado con Leonor de Aquitania, había tenido una amante, Rosamunda de Clifford, y había hecho declaración pública de ello tras haber ordenado poner en prisión a su esposa por estar complicada en la conspiración de sus hijos (1173); poco después (h. 1176) moría Rosamunda, siendo enterrada en el monasterio de Godstow y venerada su tumba por las religiosas del convento.

Hasta principios del siglo XVI los cronistas ingleses se abstuvieron de dramatizar esta historia de amor; se limitaron a informar que Enrique había mantenido oculta a su amante por medio de un laberinto construido expresamente para ello en el parque del castillo de Woodstock y había mandado construirle un suntuoso mausoleo con una inscripción. Sólo la *Chronique de London* francesa (mediados del s. XIV) refleja un nuevo motivo de la leyenda, que debió de formarse muy pronto en la tradición oral: aquí aparece por primera vez la reina Leonor como asesina de Rosamunda. La leyenda nació sin duda de la intención de relacionar causalmente la rápida muerte de Rosamunda y la prisión de la reina. De la infidelidad del rey y de los rumores sobre el laberinto, se llegó a la conclusión de la existencia de los celos de la esposa y de su afán de eli-

minar a la rival; la muerte de Rosamunda fue atribuida a una agresión de la reina, quien a raíz de ésta —aquí se ha modificado decisivamente la cronología de los acontecimientos— fue condenada por su esposo a prisión perpetua.

El argumento es una de las numerosas variantes que ha tenido el tema de las relaciones amorosas ilegítimas de un monarca; está caracterizado especialmente por el papel de la esposa celosa y posee desde un principio una estructura de motivos bastante clara y fija, que incita a su utilización baladesca, pero que, por sus relaciones políticas, cabe también en el ámbito de los géneros literarios mayores.

La fijación literaria del argumento se produjo en la era isabelina, y precisamente en la forma épico-lírica. En el año 1592 el argumento apareció tanto en forma de novela versificada en *Albion's England* de William Warner (3.<sup>a</sup> ed.), como en forma de monólogo, puesto en boca del espíritu de Rosamunda muerta, en *The Complaint of Rosamond* de Samuel Daniel, poco después en forma de balada en *Whenas king Henry rul'd this land* (1593) de Thomas Delonay, obra que más tarde encontró acogida en la antología de Percy, en forma de epistolario apócrifo entre Enrique y Rosamunda en *England's Heroical Epistles* de Michael Drayton (1597) y, finalmente, en relación con los acontecimientos políticos del gobierno de Enrique, en la crónica versificada de Thomas May *Reigne of King Henry the Second* (1633). Estos autores isabelinos crearon una tradición fija por medio de algunos motivos de unión y de adorno. Inventaron el disfraz del rey, con el que se acerca a Rosamunda, sus dotes de seducción y la defensa de Rosamunda, un segundo pretendiente rechazado, el veneno, que Leonor obliga a tomar a su rival en la escena decisiva, y la figura de un guardián de Woodstock; May ya conoce también el motivo, que aparece siempre, de que en la agonía Rosamunda perdona a su asesina. Rosamunda aparece como heroína sentimental, que se avergüenza de su pecado y preferiría retirarse a un convento para expiar.

La tradición de la narración en verso y de los poemas contemplativos se extinguió hacia mediados del siglo XVII; algunos poemas moralizantes del siglo XVIII (William Patten, 1728) y un grupo de poemas locales, a los que el escenario de Woodstock sirvió de punto de partida para la contemplación sentimental (William Harrison, 1706; Gilbert

Cooper, 1759), pueden ser considerados epígonos de aquella tradición. Para la adaptación del argumento por el drama y la novela fue muy importante que ya Thomas May hubiese unido el romance de amor con los acontecimientos histórico-políticos, ricos en complicaciones. Los libros populares, que en el siglo XVII recogieron la tradición sirviendo hasta el siglo XIX de base y ejemplo a los adaptadores literarios, estrecharon aún más estos lazos; convirtieron a la conspiración de los hijos contra el padre, promovida por Leonor, en un acto de venganza por la infidelidad de Enrique.

El motivo político fue recogido por John Bancroft en la primera adaptación dramática del argumento (*Henry the Second*, escr. en 1692, impr. en 1693). Unió este argumento con el de \*Tomás Becket —donde aparece también Enrique— convirtiendo a los partidarios del Becket asesinado en aliados de Leonor contra el rey. Las dramatizaciones del argumento son frecuentes en el siglo XVIII. Tan importante como la ampliación del argumento hecha por Bancroft fue para la época posterior el cambio de motivo practicado por Joseph Addison en la ópera *Rosamond* (1707). En parte por la verdad histórica, en parte por su intención paródica, dio al argumento un sorprendente giro hacia la conciliación: la reina ofrece a Rosamunda sólo un brebaje haciendo que termine su vida en un convento. Este final ha sido adaptado con frecuencia, sobre todo por la novela del siglo XIX, que se esforzaba por mantener la fidelidad histórica (Miller, Egan). Siguió influyendo también en el libretto de la opereta de Ch. M. Wieland (*Rosamunde*, 1778); lo que ocurre es que en esta obra quien se mueve a compasión no es la reina, sino el ambiguo intrigante Belmondo, el cual en lugar del veneno por ella ordenado, le da un narcótico. Enrique repudia a su esposa por asesina y se casa con Rosamunda, que luego en las fiestas de la coronación es apuñalada por la reina. También ya en el siglo XVIII sustituyó el imitador de Shakespeare, William Henry Ireland (*Henry the Second*, 1799), dentro de la línea iniciada por Bancroft, a los partidarios de Becket, que entran también en acción en la obra de Thomas Hull (*Henry the Second or The Fall of Rosamond*, 1774), por Becket mismo, que ahora aparece como intrigante del lado de Leonor. El drama y la novela histórica del siglo XIX transformaron más tarde el papel de Becket hasta el extremo de

que el arzobispo, en el drama *Becket* de Alfred Tennyson (1884), que es una fusión total de ambos argumentos, se convierte en el sacrificado amigo y protector de Rosamunda. La dramatización alemana hecha por Theodor Körner (1812) introdujo en lugar de a Becket a los rebeldes hijos del rey para la ampliación del argumento, sobre todo a Ricardo Corazón de León, que al mismo tiempo se hizo cargo de la función de pretendiente desdeñado. El drama *Rosamunde Clifford* forma también parte de los proyectos de juventud de Grillparzer (1808).

En el siglo XIX cultiva preferentemente el argumento la novela histórica. Aportó rasgos en descargo de Rosamunda y sentimentalizó el tema hasta cierto grado. Así, Thomas Miller (*Fair Rosamond*, 1839) inventó un matrimonio secreto de Enrique y Rosamunda, que recogieron entre otros en sus novelas Pierce Egan (1844) y E. O. Browne (1932), y a los dos hijos de la pareja aparecidos ya en Alemania con Körner. Los rasgos negativos de Leonor fueron acentuados. Una Rosamunda orgullosa y libre de todo sentimiento de culpabilidad es la mostrada por el drama lírico de Swinburne (1860). Körner y Browne introdujeron para descargo de la protagonista el viejo motivo del disfraz, hasta tal extremo, que Rosamunda no se entera de quién es su esposo hasta que tiene el primer encontronazo con los familiares de Enrique; su intención de retirarse a un convento, no es consecuencia de las amenazas de Leonor, sino de este descubrimiento.

Hacia mediados del siglo XIX el argumento aparece también en pantomimas y obras burlescas y, en época moderna, en monodramas, cuentos y novelas cortas. Th. Fontane escribió el ciclo de romances *Von der schönen Rosamunde*, en el que la protagonista, desesperada por las falsas noticias acerca de la infidelidad del rey, se ahoga en el lago de Woodstock. Las adaptaciones contemporáneas como la novela de Browne, la obra en un acto de R. G. Pruden (1938) y el poema de John Masefield, que se basa en la balada popular *Rose of the World* (1931), son pruebas de que el argumento con sus motivos básicos ha soportado una tradición de tres siglos y medio en todos los géneros literarios sin haber sufrido modificaciones importantes.

V. B. Heltzel, *Fair Rosamond, a Study in the Development of a Literary Theme*, Evanston, 1947.

Rosenberg, Rosenberger. Ver Otocar de Bohemia.

Roxelana. Ver Mustafá.

**Rudel, Jaufré.** — Del trovador provenzal Jaufré Rudel de Blaia, que dedicaba sus canciones a una princesa lejana e inasequible y que probablemente participó en la Cruzada de 1147, la «Vida» provenzal cuenta que había dedicado sus canciones a la princesa de Trípoli, a quien no conocía; que finalmente se había dirigido a Oriente para verla, llegando gravemente enfermo a Trípoli, donde, enterada la princesa de su llegada, se había acercado a verle, y que él había muerto en sus brazos, tomando después la princesa los hábitos. Esta biografía, reconstruida sin duda sobre las alusiones de los poemas, trasladó al trovador el motivo, difundido por todo el mundo en las literaturas antiguas, sobre todo en el ámbito del cuento, del amor a distancia, es decir, del nacimiento del amor de un hombre a través de las referencias oídas, a través de un sueño o de un objeto, dándole el estilo romántico del espíritu trovadoresco.

Fue el Romanticismo el primero en descubrir este argumento que le iba perfectamente. Fue utilizado por L. Tieck en su obra *Franz Sternbalds Wanderungen* (1797) como ejemplo aleccionador para el protagonista del relato introducido por él sobre el caballero Fernando, el cual se enamora de una mujer para él desconocida, cuyo retrato había encontrado. La vieja historia fue discutida como «argumento para un romance» en 1812 en la revista *Iris*, y el primero en volver sobre el argumento fue L. Uhland (*Rudello*, romance, 1814), ampliándolo en el sentido de que la mujer, al leer los poemas de Rudel en el convento, se siente invadida por el mismo anhelo irresistible que le había tenido a él hechizado hasta el momento de su muerte. H. Heine ofrece un diálogo

de los enamorados («Geoffroy Rudel und Melisande von Tripoli», en *Romanzero*, 1851), y compara el destino trágico de Rudel con el trágico amor divino de Jehuda ben Halevy («Jehuda ben Halevy», *Ibid.*). Entre las restantes adaptaciones baladescas (J. N. Vogl, *Melisunda*, 1846; R. Browning, *Rudel to the Lady of Tripoli*, 1841/1846; A. Ch. Swinburne, *The Triumph of Time*, 1909), en las que la fábula parece concentrada en la escena de la muerte, hay que destacar la de G. Carducci (1898) por su patetismo y colorido. El carácter romancístico del argumento presenta dificultades para su ampliación a una fábula más extensa. Los elementos lírico-estáticos son más apropiados para un libreto de ópera (H. Brody, *La Légende de Rudel*, 1904). El drama en verso de E. Rostand (*La Princesse lointaine*, 1895) prescindió de la descripción de la historia previa, falta de dramatismo, alargando en cambio de manera forzada el encuentro final: Melisenda ama al amigo de Rudel, Beltrán, pero sacrifica este amor en aras del moribundo. A. Dölin («Die Prinzessin von Tripoli», en *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende*, novela, 1956) procedió a la desmitificación. Su versión presentó a Rudel como cantante prometido a una joven labradora, que inventa una amante lejana para librarse de sus molestos deberes de cortejo y que, durante un viaje a Trípoli, se entera de que la mujer a la que dedica sus canciones es una vieja bruja que sostiene una oficina de propaganda para difundir su fama y que, finalmente, muere víctima de la venganza de los caballeros engañados; Rudel regresa a su casa y se casa con su amante aldeana; pero la leyenda que le atribuye una romántica muerte de amor es más fuerte que la realidad.

P. Blum, *Der Troubadour Jaufré Rudel und sein Fortleben in der Literatur*, Programm, Brünn, 1912; L. Zade, *Der Troubadour Jaufré Rudel und das Motiv der Fernliebe in der Weltliteratur*, tesis, Greifswald, 1920.



# S

**Safo.**—Safo, la poetisa más famosa de la Antigüedad, vivió en el siglo XII a. de C. en Lesbos, desde donde parece haber emigrado a Sicilia por razones políticas. Probablemente estuvo casada y tuvo una hija llamada Cleis. Tanto de los poemas de la propia Safo como de las fuentes clásicas se deduce que las relaciones de la poetisa con sus discípulas no eran solamente espirituales y amistosas. La comedia ática le atribuye un amor hacia el barquero Faón, que la abandonó, por lo que le siguió a Sicilia, arrojándose allí al mar desde la roca de Léucade. Conservamos un fragmento de un poema de Alceo dedicado a Safo. Ovidio imitó en su *Heroida* 15 una carta de la poetisa a Faón, en la que expresa su tristeza, su nostalgia y sus dudas acerca de si el salto al mar le traerá la liberación de su amor despreciado. La Antigüedad tardía y sus epígonos (Suidas, h. 1000) reparten los rasgos transmitidos de Safo en dos personajes: la amante de Faón y la poetisa, que a causa de sus muchas amigas era acusada de amores pederásticos.

Para la Edad Media y el principio del Renacimiento, Safo fue la inventora del metro sáfico; de su vida apenas se conocía nada; Boccaccio (*De claris mulieribus*, 1370/1375) se limita a mencionar sus amores por un joven. Hasta el siglo xv no fue descubierta la *Heroida* de Ovidio, y a partir de mediados del siglo xvi, a través de las ediciones de los textos conservados, se tuvo conocimiento de la obra de Safo. La adaptación literaria más digna de Safo se halla en un poema de J. C. Scaliger. En 1584 aparece como primera dramatización del argumento incorporado a la poetisa clásica el *Sapho and Phao* de J. Lyly, con el que posiblemente se hacía referencia a las relaciones

amorosas de Isabel con el conde Leicester. Para la Alemania del siglo xvii, Safo fue el ejemplo escarmentador de la mujer poeta de dudosa moralidad. Por estas fechas, en Francia, fue una mujer la primera en salir en defensa de su fama: Anne Dacier (1682) vio en Safo a la amante desgraciada, cuya inmoralidad era invención pura de sus enemigos envidiosos y literariamente inferiores. El artículo sobre Safo de P. Bayle en el *Dictionnaire* (1695) convirtió la vida de la poetisa en las aventuras amorosas de una viuda lujuriosa.

El interés por el argumento decrece hasta el siglo xviii. Los *Dialogues des morts* de B. Fontenelle (1683) ofrecían un diálogo entre la poetisa y la Laura de Petrarca, en el que la primera defendía el derecho de las mujeres a la agresividad. Wieland trató este tema irónicamente en sus *Gespräche im Elysium* (1782); Safo es castigada por su suicidio a que siete hermosos jóvenes le hagan la corte diariamente; comprende su error y rechaza al petimetre Faón. El retrato de Heinse (1775) alejó del argumento la leyenda y la calumnia, cosa que también hizo Herder en un tratado sobre la oda (1764), en el que Safo aparece como genio y encarnación del género literario más íntimo. F. Schlegel reconoció (1794-1798) el elemento dionisiaco en la poetisa, separando de su imagen los rasgos legendarios. El nombre de Safo se había convertido a mediados del siglo xviii en el «epitheton ornans» de las escritoras, sobre todo de Anna Luise Karschin, que en sus poemas posaba en situaciones sáficas. Las adaptaciones literarias conservaron la leyenda de Faón. El primer poema alemán sobre Safo es el de G. F. Stäudlin (1788), y después de él numerosos talentos menores, sobre todo mujeres, han cantado

las penas de amor de la poetisa, extrayendo el tema, que se ha estereotipado, del conflicto entre el arte y la vida; existen adaptaciones líricas más importantes de A. v. Platen (*Sappho an Phaon*, 1812), Lamartine (1823) y G. Leopardi (1824). Los poemas alemanes posteriores a 1818 se hallaron bajo la influencia del drama de Grillparzer, que abordaremos con más detenimiento.

El rasgo melodramático-elegíaco prefijado en forma de monólogo por Ovidio mantuvo su influencia incluso en las versiones escénicas surgidas a partir de finales del siglo XVIII. Un primer melodrama (J. J. H.-b.-r, 1790) hace que Safo abandone a su hijo porque tiene los rasgos del padre infiel. F. v. Kleist combinó en 1793 el amor de la mujer que comenzaba a envejecer hacia el vanidoso Faón con el cortejo amoroso del honrado Alceo, cuyo amor no es correspondido por Safo. En Francia tuvo un gran éxito la obra de Constance Marie Pipelot (música de J. P. E. M. Schwarzenborn, 1794): el «fatum» o decisión del destino es sustituido por una rival en el amor y en la fama; ésta rapta a Faón, decidido ya a casarse con Safo, y a su amada en un barco, que se hunde en una tempestad; Safo se arroja al mar detrás de los naufragos. Por lo demás el argumento fue del dominio de las formas dramáticas menores, o de dramas musicales (H. J. Vigano/Hummel, *Sappho von Mytilene oder Die Rache der Venus*, ballet, 1812; St. Marchisio, drama, 1808; L. Scaevola, drama, 1815). Mme de Staël dramatizó la leyenda de Faón para su teatro particular (1821); F. W. Gubitz parafraseó en un melodrama la *Heroida* de Ovidio (1815). También en el drama de Grillparzer (1818) penetra el elemento del monólogo. A pesar de que no pretendió describir a la artista, sino a la mujer amante, sin embargo la tragedia del personaje está determinada por la antítesis entre el arte y la vida. El valor artístico se halla centrado en el desarrollo psicológico del personaje. El rasgo de que Safo conoce a Faón viéndole durante unas competiciones deportivas, lo debe el escritor probablemente a una novela muy difundida del conde Verri (*Le aventure di Saffo, poetessa di Mitilene*, 1782), que S. Mereau (1806) había trasladado al alemán ciñéndose a una traducción inglesa. La novela alemana de F. Buchholz (*Sappho und Phaon*, 1807), que refleja la vivencia amorosa de Safo en las cartas de sus discípulos, hizo que el inocente Faón fuese muerto por un grupo de rebeldes.

Después de Grillparzer, la leyenda de Faón continuó viviendo en la ópera (A. Kanne, 1820; A. Reicha, 1822; G. Ferrari, 1842; Cammarano/G. Pacini, 1842; Grillparzer/H. Kaun, 1917). La de mayor éxito fue la ópera de Ch. Gounod (1851), cuyo libreto fue readaptado en 1858 y 1884 por E. Augier; lo mismo que en Mme Pipelot, también aquí es una intrigante la causa de la desgracia de Safo. Después de una serie de dramatizaciones de escasa importancia (C. A. Gruber, 1819; Príncipe Jorge de Prusia, 1887) y ensayos narrativos (Carmen Sylva, novela en verso, 1882; J. Flach, nov. c., 1886), fueron las dos epístolas de Rilke *Eranna an Sappho* y *Sappho an Eranna*, así como su continuación del fragmento sáfico *Sappho an Alkaios*, lo más importante; intentó elevar al personaje hacia lo mítico, haciéndole encarnar un símbolo de amor y entrega desmesurados. En el siglo XX han dramatizado el argumento el americano P. MacKaye (*Sappho and Phaon*, 1908), que hace que el esclavo Faón regrese junto a su esposa escapando al hechizo de Safo; el irlandés L. Durrell (1950), que coloca a Safo, casada, entre tres hombres; la suiza M. Modena (1951), que hace hincapié en la soledad humana de Safo, y el austriaco R. Bayr (*Sappho und Alkaios*, 1952), que presenta a Safo como dirigente de una asociación femenina literario-política. En la época actual han escrito novelas sobre Safo el francés J. Germain (*Sappho de Lesbos*, 1954), que trata de su amor a Faón y su respectivo fracaso; el inglés A. Krislov (*No Man Sings*, 1956), que describe la evolución de la poetisa hacia el amor por las mujeres y cómo ésta se envenena cuando, a causa de su edad, es abandonada por sus amigas.

Daudet utilizó el título *Sappho* (1884) sólo simbólicamente para una novela moderna cortesana, que fue adaptada por una obra de teatro costumbrista de Belot y una ópera de Massenet (1897). La escurridiza novela de Mme de Chabrilan (h. 1860) puede ser representativa de una vasta literatura con más o menos intención erótica, que abusa en el título del nombre de Safo.

W. Widmann, «Sappho in der dramatischen Dichtung und Musik» (*Der Merker*, 9), 1918; H. Rüdiger, *Sappho. Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt*, 1933.

Salisbury, Condesa de. Ver Eduardo III de Inglaterra.

Salomé. Ver Juan el Bautista.

Salomón. Ver David, Salomón y Marcolfo.

**Salomón y Marcolfo.** — Ciñéndose a los *Juicios de Salomón* y desarrollando el motivo, relacionado con la visita de la reina de Saba, de las pruebas de la sabiduría de Salomón por medio de adivinanzas, surgió una leyenda oriental-talmúdica según la cual Salomón disputa con los demonios. Ya en Oriente parece haber recibido el compañero de diálogo de Salomón el nombre del dios Mercurio, que más tarde fue transformado en Marcoli o Marcolfo. El testimonio más antiguo de un diálogo de este tipo es el anglosajón *Salomon und Saturnus*; Saturno es un príncipe caldeo y hermano de Salomón, dotado de conocimientos sobrenaturales. La disputa de Salomón se convirtió en humorístico-satírica bajo la influencia de Esopo, y en el *Dialogus Salomonis et Marcolfi* latino (s. XII) aparece el compañero de diálogo como un hermano bastardo de Salomón perteneciente a una clase social inferior, que derrota al sabio con su agudeza y gramática parda. En la literatura alemana la figura de este popular gracioso Marcolfo es muy antigua, como lo demuestra ya Notker; el testimonio más antiguo conservado es el del poema *Salomo und Markolf*, de finales del siglo XIV. A una introducción informativa sobre el encuentro de ambos siguen las sentencias de Salomón, después las respuestas humorísticas de Marcolfo y, finalmente, las pruebas de sus afirmaciones mediante una serie de anécdotas. Marcolfo deberá ser ahorcado por su descaro, pero consigue escapar al castigo por no hallar el árbol a propósito que se le ha permitido buscar por sí mismo.

Una adaptación en verso de Gregor Hayden (seg. mit. s. XV) suavizó las peores ordinariencias, mientras que el *Volksbuch von Salomon und Markolf* (1487), traducido a muchos idiomas, estaba de acuerdo con la grosería de la época. Imitando a este libro popular se escribieron: una carnavalada de Hans Folz (*Von dem kunig Salomon und Marckolffo und einem narn*, 1513), una carnavalada de Lucerna (*Marcolffus*, 1546), la *Comedi iuditium Salomonis* (1550) y el *Fastnachtsspiel von Joseph und Melisso auch König Salomon* (1550) de Hans Sachs, así como la *Comedie vom König Salomo* (1685) de Ch. Weise y la obra de A. Paquet *Marcolph oder König Salomo und der Bauer* (1924). De una traducción del *Dialogus* latino citado anteriormente salió uno de los libros populares más famosos de Italia, el

*Bertoldo* de Giulio Cesare Croce (fin. s. XVI), que trasladó el papel de Salomón al rey longobardo \*Alboino.

Partiendo del mismo motivo inicial del antagonista diabólico de Salomón se desarrolló además un argumento narrativo aventurero, cuyo estadio de desarrollo es la leyenda judía oriental del destronamiento de Salomón por el rey de los demonios Asmodeo: Asmodeo quita a Salomón el anillo con el que logra su poder sobre los espíritus, toma posesión de su reino y sus esposas, pero finalmente es destronado por Salomón, que recupera su anillo. El relato bíblico del amor de Salomón hacia sus esposas infieles y de su enemistad con su hermano rebelde Adonai a causa de una mujer influyó en la continuación de la historia del argumento en el sentido de que en lugar del robo del anillo y del destronamiento aparece como componente de la acción un episodio de rapto, que penetró en Europa a través de Bizancio y es reproducido, en su más antigua versión conservada, por bilinas rusas y narraciones en prosa: el hermano de Salomón, Kitovras, rapta a la esposa de Salomón por medio de un ardid. El propio Salomón persigue al raptor acompañado de un ejército de seres fabulosos, penetrando solo, vestido de peregrino, en el castillo de Kitovras, donde es reconocido por su esposa y hecho prisionero; está a punto de ser ahorcado, pero al toque de su cuerno, que es la última gracia que ha pedido se le conceda, se acercan sus ejércitos y lo liberan; el hermano y la esposa son castigados con la muerte.

El desarrollo alemán del argumento, cuya primera forma no puede conocerse hasta el epílogo del poema antes mencionado de *Salomo und Markolf*, ofrece la introducción del personaje cómico Marcolfo en este ámbito de la leyenda salomónica: Marcolfo ha adoptado el papel de hermano servicial y entendido en magias, que parte como emisario de Salomón y descubre a la esposa de éste, raptada con su consentimiento, en el castillo del rey enemigo e infiel Fore. Una versión\* muy modificada y ampliada es la de la epopeya juglaresca más antigua *Salman und Morolf* (fin. s. XII). El raptor es aquí un prisionero de Salomón, y toda la fábula aparece duplicada, debido a que la reina Salme, después de su regreso y reconciliación con Salomón, hace que el infiel Princian la rapte de nuevo; la servicial hermana de Fore, primer raptor, se convierte finalmente en esposa de Salomón. La inclu-

sión de aventuras de Marcolfo muestra, más fuertemente aún que el epílogo del poema, la fusión con la otra rama del argumento salomónico.

F. Vogt, *Die deutschen Dichtungen von Salomon und Markolf*, tomo I, 1880; G. L. Biagioni, *Marcolf und Bertoldo und ihre Beziehungen*, tesis, Colonia, 1930; E. Kölbig, *Markolf in den mittelalterlichen Salomondichtungen und in deutscher Wortgeographie*, tesis, Marburgo, 1952; H. F. Rosenfeld, «Salman und Morolf» (*Verfasser-Lexikon der deutschen Literatur des Mittelalters*, 4), 1953; E. Catholy, *Das Fastnachtsspiel des Spätmittelalters*, 1961.

**Sängerkrieg auf der Wartburg (Certamen lírico de Wartburg).** Ver Heinrich von Ofterdingen, Tannhäuser.

**Sansón.** — En los capítulos 13 al 16 del *Libro de los Jueces* del Antiguo Testamento se cuenta la historia del juez Sansón, que por la fuerza que Dios le había concedido había sido elegido para vencer a los filisteos enemigos, pero que, debido a su debilidad por las mujeres —se casa con una filisteo, en otra aventura amorosa se ve a punto de caer en manos de sus enemigos y, finalmente, es vencido por la astucia de Dalila, que le arranca el secreto de su fuerza y le corta el cabello que es lo que se la proporciona— se aparta del camino que le ha sido destinado y no se redime de sus pecados hasta que, al ser hecho prisionero por los filisteos, destruye su templo durante una fiesta y perece junto con ellos bajo los escombros. Esta historia forma parte, según las últimas investigaciones, del grupo de cuentos sobre el motivo del «cuerpo sin alma»: el hombre de poder sobrehumano pierde su alma, es decir, su peculiaridad, al ser arrebatado su talismán, en este caso la cabellera. La fábula de Sansón fue probablemente desarrollada en primer lugar por los propios filisteos, cuyas simpatías se hallaban del lado de Dalila, mientras que Sansón aparecía como un monstruo de origen sobrenatural. Al ser recogida la fábula por los judíos se produjo un cambio de enfoque a favor de Sansón; a la serie de sus aventuras se le añadió ahora la venganza, y la historia de su nacimiento milagroso, así como su anuncio por un ángel, estaban destinados a encubrir su carácter originalmente mítico; los otros dos episodios eróticos añadidos son simples repeticiones de motivos análogos al motivo central.

El argumento, que extrae su dialéctica tanto de la nacionalísticamente acentuada

contraposición existente entre la fuerza masculina y la astucia femenina, como de la existente entre la vocación divina y las ataduras sensuales, fue ya en la exégesis eclesiástica causa de contradicciones. Por un lado, a partir de San Agustín, Sansón era considerado como prefiguración de Cristo, señalada por su nacimiento milagroso y su inmolación y proyectada en numerosos rasgos aislados, y así aparece en el teatro religioso de la Edad Media (*Künzelsauer Fronleichnamsspiel*, *Heidelberger Passion*, *Oberammergauer Passion*) hasta el drama jesuítico y Ch. Weise. Por otro lado, Sansón era un ejemplo del hombre caído en el pecado y sometido a la astuta seducción femenina, siendo como tal citado principalmente en las sátiras morales de finales de la Edad Media (S. Brant, *Narrenschiff*, 1494; Th. Murner, *Gäuchmatt*, 1519; J. Wickram, *Weiberlist*, 1543).

Mientras que apenas se conocen intentos de adaptación independiente durante la Edad Media (*Mystère du Viel Testament*, episódico; fragmento de drama bajoalemán medio), en cambio el drama moralizante del siglo XVI ha desarrollado el argumento utilizándolo principalmente para presentar a la mujer como perdición del hombre. El problema central, la motivación de la traición de Dalila, fue por ello resuelto en primer plano y con unanimidad de criterios, independientemente de si se consideraba a Dalila esposa o amante de Sansón, para lo que el texto bíblico no proporcionaba puntos de referencia suficientemente claros. Con una distribución de actos casi igual dramatizaron H. Ziegler (*Samson*, drama académico lat., 1547) y H. Sachs (*Der Richter Simson*, 1556) la fábula total de los cuatro capítulos, con la diferencia de que Ziegler, siguiendo modelos antiguos, trasladó partes importantes de la acción a la forma narrativa. Sachs, que ya había tratado el argumento en un poema magistral de 1547 (*Simson mit seinem untrewen Weib*), describió, al estilo de la carnavalada, a Dalila como seductora, a cuyos encantos sucumben todos los hombres, mientras que Ziegler dio mayor agudeza a la tendencia misógina, haciendo que Sansón al final se arrepintiese de su culpa. Con mayor dramatismo empieza A. Fabricius (*Samson*, lat., 1568) la acción en el capítulo XV, aumentando la tensión hasta el encuentro de Sansón con la astuta Dalila en el acto tercero; los amores sensuales de Sansón son comparados por el autor católico con la inclinación hacia las

doctrinas heréticas. De modo similar, el protestante J. Major, en la interpretación de su poema escrito en hexámetros latinos (*Simson*, 1612), equipara al pueblo elegido con los protestantes y a los filisteos con los turcos. Existen otros dos dramas latinos. (1600) del círculo teatral académico de Estrasburgo pertenecientes a A. Wunst y Th. Rhodius. La adaptación de Wunst, muy independiente, pone en primer plano, en lugar de la acción de Dalila, la lucha de la madre por el hijo pecador. La obra, pobre en personajes y acción, fue ampliada para su escenificación (1604) por medio de «episodios», que fueron recogidos casi totalmente por su imitador Rhodius. Su tragedia ceñida a la *\*Fedra* de Séneca no logró exponer con claridad ni la entrega de Sansón a Dalila, ni su triunfo interno final, ya que termina con la victoria de Dalila y la prisión del héroe, que profiere amenazas de venganza.

A este grupo de dramas moralizantes sobre Sansón pertenece también la obra lírica, para tres personajes y coros, del gantés J. Lummenaeus (*Sampson*, en lat., 1628), que se limita a la acción de Dalila y presenta a ésta como vulgar ramera, despreciada también por los propios príncipes filisteos, así como el *Simson* alemán (1678) del húngaroalemán P. Michaelis, en el que Dalila es sobornada con dinero por los filisteos y Sansón es un héroe caído y un pecador penitente. Con el mismo estilo didáctico-moralizante presenta el italiano Ferrante Pallavicini, en su novela *Sansone* (h. 1640), al héroe como triste ejemplo de la debilidad humana; Ph. v. Zesen, en su adaptación de esta novela italiana (1679), dio rasgos más claros a los personajes, que aparecían solamente esbozados en ella, convirtiendo a Dalila en ramera sobornada y a Sansón en un blasfemo exagerado más allá de toda realidad posible. Aparte de Zesen, también imitaba a Pallavicini el oratorio de Benedetto Ferrari, *Sansone* (h. 1660).

La comprensión del Barroco hacia el valor de las pasiones en la vida del hombre, destacada en el personaje de Sansón de Zesen, había iniciado entretanto una interpretación totalmente nueva del problema y de la protagonista femenina. Ya Juan Pérez de Montalbán (*El divino Nazareno Sansón*, drama, 1619/1635) puso, como motivo de la traición, en lugar de la sobornalidad y venalidad de Dalila, los celos justificados de ésta. Un amor verdadero similar entre Sansón y Dalila fue presentado después en el humanitario siglo XVIII tanto por Jean-An-

toine Romagnési (*Samson*, 1730) como por Voltaire en su libreto de ópera *Samson* (1730, música de Rameau; nueva versión de J.-B. Th. Weckerlin, 1890), siendo disculpada Dalila aún más: se convierte en instrumento inocente en manos de los filisteos, traiciona al amado, ignorando que lo hace, y se desespera ante las torturas a que es sometido Sansón; en la obra de Romagnési purga su mala acción incluso con la muerte.

Estaban sobre todo muy próximas al sentimiento vital del Barroco las adaptaciones que caracterizaban a Dalila como heroína y no como amante sentimental. En el drama clasicista de J. Milton *Samson Agonistes* (1671), Dalila comete la traición por razones patrióticas e intenta después reconciliarse con su esposo, pero al ser rechazada por éste vuelve a surgir su antiguo odio. Las desilusiones de su propio matrimonio fueron las que inspiraron esta caracterización de Milton. Su drama, que se halla muy por encima de todos los demás dramas sansónicos, termina con un informe de un emisario que cuenta la muerte de Sansón a su madre. En la obra del dramaturgo académico Ch. Weise (1703), que situó el motivo central en una acción rica en personajes y episodios, la virtuosa Dalila, casada con un filisteo, sacrifica conscientemente su honra a la patria, y en el libreto de B. Feind (*Der Fall des grossen Richters in Israel, Simson...*, 1709), que entreteje las historias amorosas de cuatro parejas enamoradas en cada caso de un miembro de otra pareja, Dalila está enamorada de otro y destruye a Sansón por razones patrióticas. En la tragedia de amor no menos sentimental de L. Riccoboni (*Samson*, 1717), Dalila desea hacer méritos para su patria. El oratorio de G. F. Händel *Samson* (1741) se ciñe en el texto a Milton.

En los dramas citados del siglo XVII y principios del XVIII —exceptuando el de Milton—, el conflicto religioso de Sansón había sido sustituido considerablemente por la intriga amorosa. Para esta época, Sansón no era ya el héroe divino, y sí, en cambio, aparecía curiosamente como autor enamorado en las «cartas heroicas» entonces en boga (A. v. Ziegler und Kliphausen, *Helden-Liebe*, 1691). Si bien el teatro se ha acordado siempre del final moralizador y edificante del argumento, del Sansón que derriba las columnas del templo encima de sí mismo y de los enemigos, sin embargo ha tenido siempre a la vista el efecto escénico del patético informe de un emisario o de un aria y las

artes de transformación de la técnica escénica. Las insinuaciones de otros dramas sobre el valor prefigurativo de Sansón resultan rebuscadas, ya que el argumento se ha separado en ellos demasiado de la interpretación bíblica, que en aquella época existió probablemente sólo en España (F. de Rojas Zorrilla, auto, 1641), y la tradicional perspectiva de Sansón hacia Cristo produjo principalmente música de Pasiones (G. Ph. Tellemann, 1728, y otros). No para recuperar el significado prefigurativo secundario, sino para poner de manifiesto el núcleo religioso primitivo del argumento, el «Dialogo per Musica» para cuatro personajes (*Il Sansone*, 1638), de V. Giattini, había presentado en el molino al penitente, a quien Dios conserva su antigua fuerza para que pueda acabar con los enemigos. De forma parecida el holandés J. van den Vondel, en su tragedia analítica *Samson af Heilige Wraeck*, limitó la acción a la última etapa de la vida del héroe, al paciente cegado y prisionero, que con su penitencia recupera la gracia divina, redimiéndose y triunfando heroicamente. Dalila ni siquiera aparece en escena. C. Ch. Dedekind escribió un libreto (1676) siguiendo la estructura de la acción y el diálogo de Vondel, pero incluyendo una escena con la Dalila arrepentida.

La literatura alemana del siglo XVIII y principios del XIX no aportó nada importante al desarrollo del argumento. En la comedia de M. Klinger *Simone Grisaldo* (1776) se recuerda exclusivamente el motivo parcial y especial del héroe vencido por las mujeres. Goethe abandonó el proyecto de una ópera de Sansón sugerido por el texto de Voltaire (1812) y también quedó sin desarrollar un esbozo de Grillparzer (1819). Mientras que el francés A. de Vigny, en su poema *La Colère de Samson* (1864), vuelve a tocar el viejo tema de advertir sobre el carácter traidor de las mujeres, en Alemania, desde mediados del siglo XIX, proliferan las adaptaciones de escritores de poca categoría, que aburguesaron el tema haciendo aparecer las relaciones de Sansón y Dalila como «amor puro» (E. Müller, 1853; J. H. Schiff, 1877; Marie Itzerott, *Delila*, 1899; A. Lembach, 1911). En M. Itzerott incluso no es Dalila la que mata al héroe, sino su hermana. El motivo de los celos, que se halla por primera vez en Moltalban, fue utilizado por F. Lemmermayer (drama, 1893). H. Wette (drama, 1904) y G. A. Müller (*Die Priesterin von Astarot*, narración, 1922). En el drama de A. Dulk (1859), la intrigante

Dalila es vencida por la nobleza e intrepidez de Sansón. De acuerdo con el espíritu nacionalista de la época se concedió repetidamente gran atención al factor patriótico del conflicto, así ya en W. Blumenhagen (drama, 1815). W. Gärtner (drama, 1849) aproximó mucho el personaje femenino al tipo de la mujer autoritaria, y en la popular ópera de Saint-Saëns (*Samson et Dalila*, 1877, texto de F. Lemaire) es de nuevo, lo mismo que a principios del siglo XVII, una heroína que traiciona a Sansón por odio patriótico. Siguió las huellas de Milton en su aspecto dramático P. Heyse con una pieza en un acto (1884) que sólo reflejaba el destino del Sansón ciego, colocándolo entre la madre y Dalila, que con el robo del pelo pretende atar al amado más fuertemente a ella. Los nombres bíblicos tuvieron utilización simbólica en la novela corta de C. Viebig «*Samson und Delila*» (en *Kinder der Eifel*, novela, 1897).

A principios del siglo XX se produjo un cierto giro en la adaptación del argumento. Por un lado, Sansón fue adaptado al tipo de protagonista adecuado a la época, vacilante y dividido entre el espíritu y los sentidos, que se aparta egocéntrico de todo deber ultrapersonal (H. Eulenberg, drama, 1907), o convertido en criatura puramente sensual, que sucumbe al poder de la hembra (H. Bernstein, *Samson*, drama, 1907; F. Wedekind, drama, 1913). Por otro lado, y en relación con la revitalización de los impulsos religiosos, fue redescubierto el Sansón buscador y provocador de Dios. Libre de prejuicios y de ideas supersticiosas, él mismo desea la pérdida de su pelo (E. Eggert, drama, 1910); se jacta de poder romper los lazos que le unen con su pueblo, y llega a la convicción de que su fortaleza no es la soberbia, sino la entrega a Dios (H. Burte, drama, 1917), o se sabe instrumento en manos de Dios, que el Señor puede destruir, si obra arbitrariamente (K. Röttger, drama, 1921).

K. Gerlach, *Der Simson-Stoff im deutschen Drama*, 1929; W. Tissot, *Simson und Herkules in den Gestaltungen des Barock*, tesis, Greifswald, 1932; A. H. Krappe, «*Samson*» (*Revue archéologique*, 6<sup>a</sup> série, vol. I, 2), 1933; W. Kirkconnel, *That Invincible Samson: The Theme of Samson Agonistes in World Literature*, Toronto, 1964.

**Satanás.** — La leyenda de Satanás, el más bello e inteligente de los ángeles, el cual, impulsado por el orgullo y la soberbia, se rebeló contra Dios y fue por ello arrojado a los infiernos por el arcángel San Miguel,

es una leyenda que carece de fundamento bíblico. Se remonta a los judíos de la cautividad de Babilonia, y aparece incluida en los libros no canónicos del *Antiguo Testamento*, especialmente en el *Libro de Enoc*. Una alusión a esta leyenda se encuentra en el *Evangelio de San Lucas* (10, 18); en el *Nuevo Testamento*, Satanás es identificado también con Belcebú, divinidad fenicia. Según el *Talmud*, el pecado de Satanás se debió a la envidia que éste sintió hacia el hombre, la nueva creación de Dios. De acuerdo con la tradición de la Iglesia (los Padres de la Iglesia equipararon a Satanás con Lucifer, el lucero de la mañana, debido a una errónea interpretación de Isaías, 14, 12), la creación del hombre tuvo lugar después de la caída de Satanás; según esto, aquél debía ser una sustitución del caído, y eso fue lo que despertó el odio de Satanás, moviéndole a vengarse seduciendo a Eva para que comiera del fruto prohibido.

En Europa, Satanás fue asimilando poco a poco las características de los dioses paganos destronados, y de la mezcla de elementos diversos surgió el Diablo de la Edad Media. El argumento de Satanás implicaba no sólo el motivo más amplio del Diablo o del grupo de Diablos como encarnación del mal, sino que además se refería también al destino del ángel que en el comienzo de los tiempos fue degradado y que a partir de este acontecimiento, llevaba rasgos individuales.

Debido al relato del Paraíso, Satanás se convirtió en elemento integrante de todas las historias sobre la Creación y el Mundo, y con motivo del descenso de Cristo a los Infernos pasó a formar parte de las representaciones del *Nuevo Testamento*, especialmente en los autos de las semanas de Pasión y la Semana Santa. La sólida creencia que se tenía en la victoria de Dios y del Cristianismo hizo que se le adjudicara en tales representaciones el estereotipado papel del vencido, con un aire esencialmente cómico; el más bello de los ángeles se transformó en una figura fea y de aspecto animal, bajo la que se escondía el burlador burlado y degradado. La gran escena de la lamentación del condenado después de ser precipitado en el infierno, que aparece con frecuencia, se mantiene igualmente en el marco habitual de los lamentos de los pecadores. Es una excepción el *Egerer Passionsspiel*, drama en el que puede apreciarse una idea más elevada de Satanás como rebelde lleno de gloria.

Una especie de emancipación literaria del mal y, por tanto, una evolución de la figura de Satanás hacia una cierta dignidad y autonomía tuvo lugar por primera vez durante el Barroco. Se inicia ya en el poema épico de Du Bartas sobre la creación titulado *La Semaine ou Création du monde* (1579); como antagonista de la divinidad gana categoría en la tragedia de H. Grotius *Adamus exul* (1601) y, sobre todo, en el *Lucifer* (tragedia, 1654) de J. van den Vondel. Este hizo uso de la tradición talmúdica: el arcángel Lucifer y sus partidarios se oponen al propósito de Dios de poner por encima de los ángeles al hombre que acababa de ser creado. En la interna escisión de Lucifer surge la idea de haber emprendido un camino errado cuando ya no ve posibilidad alguna de enmendarse. Lucifer no es ningún espíritu maligno ni un ambicioso lleno de presunción, sino un ángel que lucha contra sí mismo, desconcertado por su error. Puede que la tragedia de Grotius fuera conocida por Milton cuando éste escribió su *Paraíso perdido* (1667). Fue él quien elevó al ángel caído a la categoría de un ser digno de compasión, un héroe que ya durante la lucha sabe que no podrá salir vencedor y cuya autocondenación, así como su piedad por los compañeros de combate y por los hombres son mayores que la pena de Infierno a que es condenado. En el siglo de la Ilustración, adverso al Diablo, las figuras más importantes del mismo, como en la Edad Media, resultan ser un medio para un fin: se le reduce al papel de tentador, seductor, acompañante y consejero del hombre, careciendo de destino propio; tal es, por ejemplo, el Diablo Asmodeo (supuesta figura del amor) en *Le Diable boiteux* (novela, 1707) de Lesage, y Lucifer en *Le Diable amoureux* (novela, 1772) de Cazotte. En cambio, al iniciarse una nueva época de la literatura alemana, Klopstock, siguiendo a Milton, volvió a presentar, en el *Messias* (1748-1773), a Satanás como ángel caído, cuyos planes son anulados por el triunfo de Cristo.

Klopstock había introducido a Satanás en un medio en el que todavía se creía en el Diablo; para el Romanticismo, sin embargo, no era tanto una creencia cuanto un elemento estético. La disminución del aspecto diabólico en la figura de Satanás trajo consigo la redención, salvación y justificación del mismo, hasta que ya en el siglo XIX el antagonista de Dios resultaba más divino que Dios mismo. Ya el discípulo de Klopstock,

F. L. conde de Stolberg (en *Jamben*, 1784), celebraba a Lucifer como lucero de la mañana y portador de la luz para los hombres, al que éstos deben la verdad y la ilustración. Más o menos por esa época, en Inglaterra, R. Burns en su poema *Address to the Devil* (1785) expresó la esperanza de que Satanás llegue a salvarse. Lo mismo ocurre con el Mefistófeles de Goethe (*Fausto I*, 1805): como espíritu «que siempre quiere el mal, pero hace el bien» está abocado a la rehabilitación que se preludia y que se ve reafirmada en el acto V del *Faust II* (1832) al ponerse de manifiesto los rasgos trágicos del personaje. La reacción del público ante la figura literaria del Diablo pudo comprobarse además a principios del siglo XVIII con la «Gothic novel» inglesa; por eso en 1802 pudo F.-R. de Chateaubriand afirmar en *Le Génie du Christianisme* que el Satanás cristiano era una figura más poética que los antiguos dioses paganos. En su novela *Les Martyrs* (1810), Satanás es el protagonista del paganismo en su lucha contra el Cristianismo del siglo III y al mismo tiempo es el inspirador de la Revolución Francesa; así puso de manifiesto ante sus contemporáneos las posibilidades poéticas del personaje; siguió el mismo plan en *Les Natchez* (escrita entre 1797/1800, impresa en 1826), con motivo de las luchas de los Indios contra el Cristianismo. En 1813 es continuada esta literatura sobre el Diablo con la poesía *The Devils Drive* de Lord Byron; en ella aparece el Diablo como un burlón blasfemo, cuyo viaje de inspección por la Tierra sirve para hacer una sátira social. Mientras que en *Manfred* (1816) mantuvo Byron la superioridad del Bien sobre el Mal, en *Cain* (1821), en cambio, es Satanás el verdadero amigo del Hombre, su luz e ilustración, debiéndose su rebelión contra Dios a la duda que abriga acerca de la justicia y bondad suma de Éste. Equiparado a los ángeles aparece Satanás en *The Vision of Judgment* (1821), al actuar como defensor de la justicia. El Satanás de Byron adquiere carácter prometeico en su poema *Heaven and Earth* (fragmento, 1821), y se parece al \*Prometeo descrito por Shelley en su *Prometheus Unbound* (1820).

Con la idea de una salvación del Diablo, cuya estructuración literaria se da por primera vez en A. de Vigny (*Satan sauvé*, poema, 1824), el argumento rebasa el marco tradicional, impuesto por el pensamiento de la Iglesia, de que Satanás estaba condenado por toda la eternidad. En el drama

de Th. Gautier *La Larme du Diable* (1839), Satanás, movido por la bondad e inocencia de unas jóvenes, llega a llorar, pero Dios aplaza la decisión sobre la salvación de aquél; en cambio, en la obra de A. Soumet *Divine Epopée* (1840) se le recibe de nuevo en el número de los arcángeles, una vez que Cristo ha vuelto a ser inmolado, esta vez en favor de los condenados del Infierno. J.-P. Béranger (*La Fille du Diable*, poema, 1841-1843) pone también como mediador para la salvación de Satanás a Cristo, que derrama una lágrima ante las súplicas de la inocente hija de Satanás en favor de su padre. En E. Quinet (*Merlin L'Enchanteur*, 1869) el hijo del Diablo, \*Merlín, es quien consigue el perdón para su padre. V. Hugo en dos plegarias incluye también la intercesión en favor de Satanás (*La Prière pour tous*, 1830; *La Pitié suprême*, 1879), salvándose éste gracias a su propio hijo, que también lo es de Dios: una pluma del arcángel Satanás es convertida en ángel femenino —la Libertad— gracias a una simple mirada de Dios; ésta logra deshacer el odio de Satanás y libera primero a los hombres y luego a los ángeles caídos; Satanás muere para resurgir como arcángel (*La Fin de Satan*, 1854-1886). Otras posibilidades de salvación radican en su conversión (J. Bois, *Les Noces de Satan*, drama, 1890) o en su autoaniquilación (Leconte de Lisle, *La Tristesse du Diable*, poema, 1886; P. Verlaine, *Crimen amoris*, poema, 1873). Similar planteamiento se da en las obras de Th. J. Bailly (*Festus*, poema, 1839) y de W. Sc. Blunt (*Satan Absolved*, 1899). En cambio, M. Lermontov (*El Demonio*, relato en verso, 1856) hace que los planes de salvación mediante el amor de una mujer fracasen por causa del egoísmo de Satanás.

Según otros autores, Satanás persiste en su obstinación, siendo elevado a una categoría y bondad divinas, que hacen superflua su salvación. En el poema épico de M. Rapsardi *Lucifero* (1877), se unen Prometeo y Lucifer para librar a la Tierra de las tinieblas; en el drama de R. Dehmel *Lucifer* (1899) es glorificado éste como portador de la luz y alentador; en el poema de Carducci *Inno a Satana* (1865), es el abanderado de los innovadores de todos los tiempos, cuyo prestigio hace caer de rodillas; en el drama de G. B. Shaw *Man and Superman* (1905) aparece como el primer defensor de la soberanía del espíritu individual. Con toda sensatez rechaza Satanás en la novela de A. France (*La Révolte des anges*, 1914) la



oportunidad de emprender una segunda rebelión: él no quiere ser duro e intolerante como Jehová, prefiere ser oprimido en lugar de opresor. A. Strindberg (*Luzifer oder Gott*, drama, 1877) trueca los papeles de Dios y Satanás, de modo que Dios asume el papel de Diablo y Lucifer el de Apolo, Prometeo, Cristo.

Junto a estos planteamientos, es cada vez más frecuente, desde Lesage, que Satanás haga el papel de compañero del hombre que va comentando los acontecimientos de la Tierra como crítico y satirizador de la sociedad; así ocurre en obras como el *Faust* de Goethe; *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* (1791) de F. M. Klinger; *Scherz, Satire, Ironie...* (1827) de Grabbe; *The Mysterious Stranger* (novela, 1916) de M. Twain, y el *Tagebuch des Satans* (novela, 1920) de L. Andreiev.

M. J. Rudwin, *Der Teufel in den geistlichen Spielen des Mittelalters und der Reformationszeit*, 1915; el mismo, «Romantisme et Satanisme» (*La Grande Revue*, 123), 1927; el mismo, *The Devil in Legend and Literature*, Londres, 1931; U. Müller, *Die Gestalt Lucifers in der Dichtung vom Barock bis zur Romantik*, 1940; G. Pallasch, *Die Satansgestalt in Byrons Dichtung*, tesis doctoral, Universidad Libre de Berlín, 1952.

**Saúl.**—La historia bíblica de Saúl, que fue sacado de entre el pueblo judío y elevado a rey, entró en conflicto con el sacerdote Samuel, fue despreciado por Dios por boca del sacerdote a causa de su desobediencia, se enfrentó a su sucesor \*David, consagrado por Samuel y amigo de su hijo Jonatán, con una especie de amor-odio, que llegó hasta la manía persecutoria y los intentos de asesinato, fue derrotado finalmente en la batalla contra los filisteos, en la que murió Jonatán, y se arrojó sobre su propia espada, se halla recogida en el *Libro Primero de Samuel*. Las fuentes en que se basa este libro, marcadas por puntos de vista políticos diferentes, hacen que la imagen de Saúl aparezca ya en la descripción bíblica con iluminación variable. De aquí parten las posibilidades tan opuestas, de ver en Saúl a un hombre castigado por la justicia divina, o consumido por el odio y los celos, o a una víctima de los sacerdotes y de su hábil instrumento David, las cuales han convertido al rey, al que Ranke calificó de «primer personaje trágico de la historia universal», en un argumento dramático de mucha fecundidad.

El final de la Edad Media (*Mistère du viel Testament*, mediados del s. xv) y el principio de la Edad Moderna vieron, de acuerdo

con la doctrina de la Iglesia, en Saúl al rebelde castigado con la locura y el ocaso a causa de su pecado de desobediencia, mientras que sus simpatías estaban del lado del piadoso David (W. Schmelzl, *Samuel und Saul*, drama, 1551; H. Sachs, *Tragedi König Sauls mit Verfolgung Davids*, 1557; L. Des Masures, *David combattant, David triomphant, David fugitif*, 1566); en la obra de Des Masures, Saúl es un auténtico instrumento del demonio, y David encarna aquí el protestantismo naciente. Precisamente el drama académico latino de influencia confesional se mantuvo también en el siglo xvii en esta idea del rebelde castigado justamente (M. Virdung, 1596; W. Spangenberg, 1606; Th. Rode, *Saulus Rex*, 1615; J. C. Luminaeus, 1628; C. Schonaeus, 1629; J. L. Prasch, *Saulus desperans*, 1662). El criterio político y el contraste de ambos personajes inspirados por *Il Davide perseguitato* de Virgilius Malvezzi (1634) transformó a Saúl: se convirtió en encarnación del tirano típico del Barroco, que por su soberbia no sólo blasfema contra Dios, sino que también lleva a su pueblo a la catástrofe a través de las guerras (J. van den Vondel, *De Gebroeders*, drama, 1640; J. Ch. v. Grimmshausen, *Ratio Statutus*, 1670).

En Francia, Jean de La Taille ya en 1572 había concentrado el argumento en las veinticuatro horas anteriores a la muerte de Saúl: su *Saül le furieux*, escrito según el modelo del *Hercules furiens* de Séneca y que muestra a Saúl en lucha heroica con su destino, no fue sólo el principio de una tradición formal del argumento, sino también el de su emancipación de la interpretación eclesiástica y el de la transformación de un protagonista malvado en un protagonista trágico. Siguiendo a La Taille, C. Billard (1610) animó la acción destacando fuertemente a David y convirtiendo al demente Saúl en un blasfemo, mientras que P. Duryer (1639/1640), bajo la influencia de Corneille, ennobleció y humanizó a Saúl, mostrando lo irremediable de sus conflictos con el pueblo, con su rival y con sus hijos. Vacilante e influenciable resulta su carácter en la obra de A. Nadal (drama, 1705), en que, a la manera de Racine, se destaca mucho la acción amorosa entre David y Michol. N. Hamilton (drama; música de G. F. Händel, 1738) amplió más la acción presentando el oscurecimiento paulatino por la envidia y el odio.

Voltaire dio en 1763 un nuevo acento al argumento en un drama dictado por su odio

hacia la Iglesia, en el que Saúl es víctima de la tiranía clerical y David, cuya vida entera ha sido incorporada a la acción, aparece como instrumento servil y corrompido de esa tiranía. Esta interpretación tendenciosa del argumento aparece más tarde, por ejemplo, en K. Gutzkow (*König Saul*, drama, 1893) y J. G. Fischer (drama, 1862), y llega, incluso, a influir en el drama más importante de la época siguiente, el de V. Alfieri (1784), que se cñió a la tradición clasicista francesa en la concentración del argumento y ofreció un estudio psicológico del rey condenado cuya lucha por encontrar a Dios es inútil, cuya vida está dominada por el miedo hacia los sacerdotes y hacia su sucesor y cuya simpatía por David alterna con manía persecutoria. Los dramas sáulicos del príncipe de Ligne (1809) y de A. Poizat (1910) son adaptaciones libres de Alfieri. El lirismo de los salmos incluidos en el drama de Alfieri fue continuado principalmente por las adaptaciones románticas del argumento, en las que fueron subrayados los elementos fantásticos y sobrenaturales (p. ej., la bruja de Endor), así como la duplicidad psicológica del melancólico (Lord Byron, 4 poemas, en *Hebrew Melodies*, 1815; Ch.-H. Millevoeye, drama, 1816; A. v. Platen, *Saul und David*, romance, 1816; A. Lamartine, drama, 1818). Es curioso que el Romanticismo retornase también a la idea del Saúl pecador, al que el odio convierte por error incluso en asesino de su hijo (A. Soumet, drama, 1822).

El siglo XIX produjo, sobre todo en Alemania, una gran profusión de dramas sáulicos, de los que ninguno tuvo éxito ni en su época, ni mucho menos después. La concentración clasicista del argumento fue en general abandonada y se describió la evolución de Saúl hacia el odio y la locura (A. L. W. Jacob, 1828; K. Beck, 1840; E. Rückert, *Saul und David*, 1843; H. Bulthaupt, 1869; M. E. delle Grazie, 1885; E. König, 1903; K. Wolfskehl, 1905; P. Heyse, 1909). La posición de Jonatán y Michol entre los dos enemigos sirvió con frecuencia para una ampliación sentimental del conflicto (H. Kette, 1856; A. Georgi, *Saul und Jonathan*, 1892; J. Wolff, *Die Töchter Sauls*, 1917). El abandono de la forma concentrada llevó también en este argumento a probar la forma de la obra de imágenes alineadas (A. de Gravillon, 1895), así como la de la obra expresionista en etapas (F. Sebrecht, 1919). Aportaron nuevas ideas al argumento A. Gide (1922), que vio la causa de la locura de Saúl en su pérdida de la fe y en una

pasión pecaminosa por David, y H.-J. Haekker, que en *David vor Saul* (drama, 1951) intentó demostrar el tema de la legitimación del poder. Pérdida de la fe, pérdida de la guía de Dios por culpa de su propia voluntad son también la causa de la melancolía y decadencia de Saúl en M. Zweig (tragedia, 1961).

L. Hirschberg, «Saul-Tragödien» (*Allgemeine Zeitung des Judentums*, 74), 1910; M. A. Thiel, *La figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*, tesis, Amsterdam, 1926.

#### Saulo. Ver Pablo, San.

**Savonarola.** — La figura y la doctrina del fraile dominico Girolamo Savonarola (1452-1498), que, como predicador, ya en 1485 proclamaba la reforma y purificación de la Iglesia; que a partir de 1491, siendo prior del convento de San Marcos en Florencia, actuaba como reformador; que después del destierro de los Medici intervino también en los destinos políticos de la ciudad, y que fue enemigo acérrimo del Papa Alejandro VI, cuya excomunión ignoró, pero a cuya política de poder hubo de someterse finalmente, siendo quemado por hereje, han sido consideradas predecesoras de la Reforma a partir de la actitud hacia ellas de \*Lutero. Esta fijación casi dogmática determinó la postura de la literatura protestante, que fue la que principalmente recogió el argumento, hasta finales del siglo XIX. La actitud antipapista dominaba ya en la *Historia Hieronymi Savonarola* (1556) en verso, de Cyriacus Spangenberg, repitiéndose en «el cuadro histórico-dramático» de J. F. E. Albrecht (*Die Familie Medici in ihren glänzenden Epochen*, 1795), que, empero, desde el ángulo del racionalismo, también en el caso de Savonarola trató con mayor justicia a la familia de los Medici.

Pero el argumento no fructificó hasta que al interés antipapista vino a sumarse el interés revolucionario-social, que se volvió hacia las ideas teocráticas de Savonarola. Las tendencias anticlericales y antiaristocráticas tenían que inclinar las simpatías de las juventudes literarias alemanas hacia Savonarola, mientras que su postura negativa respecto al Renacimiento y al Humanismo y su ideal moral ascético no fueran del gusto de aquellas; en cambio los enemigos del liberalismo simpatizaban precisamente con estos últimos momentos, mientras rechazaban las intervenciones políticas de Savonarola. Así, después del poema épico *Savona-*

rola (1838) de Nikolaus Lenau, que dejó fijado prácticamente el argumento, fue cultivado éste por el drama y la comedia siguiendo una línea casi constante, en la que sólo variaban los rasgos del carácter del protagonista de acuerdo con la postura ideológica del autor. Sobre todo en las adaptaciones épicas (J. Scherr, *Der Prophet von Florenz*, novela, 1845) se impuso el motivo del desengaño amoroso de la juventud como justificación de la conversión de Savonarola en reformador; las adaptaciones dramáticas comienzan frecuentemente con la muerte de Lorenzo de Medici o con la expulsión de los Medici. En casi todos los adaptadores queda patente la conciencia de enviado de Dios del monje, que incluso pretende estar dotado de dones proféticos (J. Frhr. v. Aufsenberg, *Der Prophet von Florenz*, drama, 1838; P. Lohmann, drama, 1856; K. Hepp, *Der Prior von San Marco*, drama, 1898; H. v. Willemoes-Suhm, drama, 1902; T. Bachmann, drama, 1907; L. Huna, *Der Mönch von San Marco*, novela, 1931). Resulta más variado en los diferentes adaptadores su enfrentamiento con el Renacimiento, representado en la mayoría de los casos por la familia Medici o por uno de los grandes artistas del Renacimiento. La escena que muestra al monje ante el lecho de muerte de Lorenzo de Medici resulta en algunos (Willemoes-Suhm) favorable, en otros desfavorable para el mecenas moribundo (Lenau, Hepp). La fuerza persuasiva de la personalidad de Savonarola, que queda documentada en casi todas las adaptaciones del argumento en escenas de conversión estereotipadas, fue mostrada con frecuencia en la «conversión» precisamente de un artista del Renacimiento (Lenau; I. Kurz, *Der heilige Sebastian*, cuento, 1890; G. Trarieux, 3.ª parte de la trilogía dramática *Les vaincus*, 1899). La cuestión de la causa del fracaso es resuelta de manera diferente según el punto de vista del adaptador. Lenau encontró para la muerte de Savonarola el símil del martillo, que Dios puede utilizar, pero también tirar a voluntad. Auffenberg justificó el final con el concepto demasiado elevado que Savonarola tenía de los hombres, Scherr con la falta de madurez de la época, tanto Hepp como Bachmann con la superioridad del poder político de sus enemigos. K. Frenzel (*Schönheit*, cuento, 1887) vio la falta capital de Savonarola en su unilateralidad alejada de la realidad, R. Voss (drama, 1875) y posteriormente E. Hammer

(drama, 1899) en su soberbia y P. Lohmann (drama, 1856) en su intransigencia.

Un momento crítico en el desarrollo del argumento fue el reconocimiento histórico de que Savonarola no podía ser considerado como protestante, ya que se mantuvo totalmente dentro de la doctrina de la Iglesia y no pretendió reformar a la Iglesia, sino a los hombres. Para el punto de vista católico el caso Savonarola se centró en la cuestión de si también debía obediencia al papa indigno. La inglesa G. Eliot (*Romola*, novela, 1863) la resolvió por primera vez en el sentido de que Savonarola debería haber obedecido para mantener la unidad de la Iglesia y no haberse ensoberbecido con la misión profética que se había atribuido. También Gobineau (*Renaissance*, 1877) vio en Savonarola a un reformador de la moral y a un católico de carácter medieval. La novela tendenciosa de C. v. Bolanden (1882) lo calificó incluso de mártir, que muere sacrificado en aras de la unidad de la Iglesia, transformando el acostumbrado anuncio de la venida de Lutero en un aviso de la venida del hijo de la perdición.

Con la desaparición del factor protestante pasó a primer plano su enfrentamiento con el Renacimiento. También aquí tuvo gran influencia la postura de Gobineau, que veía en el Renacimiento el elemento portador del futuro y al que por tanto el enfrentamiento de Savonarola había de parecer excesivamente parcial. Dentro de la línea del esteticismo de principios de siglo surgieron por primera vez voces enemigas de Savonarola: para W. Uhde (drama, 1901) se trata de un impostor, hambriento de poder, que sólo se enfrenta con los Medici, porque pretende sustituirles en el gobierno. Parecido es también el juicio de Th. Mann (*Fiorenza*, drama, 1906) al decidir la escena Savonarola-Lorenzo a favor del Medici, que descubre en su enemigo los impulsos egoístas de su subconsciente, rechazando su moral destructora de la vida. En la obra de D. S. Merejkovski (*Leonardo da Vinci*, novela, 1902) el profeta depende de las inspiraciones de un demente. Obras de criterio contrario, convencidas de la pureza de su intención, ven a Savonarola con el escepticismo de la mentalidad moderna, que duda de la posibilidad de una reforma del mundo por medio de las fuerzas idealistas (H. Bergmann, novela, 1908; W. Tharann, drama, 1926), o que sabe del peligro que corre hasta la más pura intención si ha de hacer uso

de la violencia y del poder (G. Trarieux, *Les vaincus*, drama, 1899; K. Delbrück, *Papst Alexander VI. und Savonarola*, novela, 1921). En la obra de A. Salacrou (*La Terre est ronde*, drama, 1938), Savonarola, convencido de ser un elegido, recurre a medios que están en pugna contra su propia voluntad: tales son la violencia, los castigos inhumanos y su sistema de control, tan sutil, que a los hombres los hace hipócritas e incluso a los niños los convierte en los denunciantes más peligrosos.

A. Teichmann, *Savonarola in der deutschen Dichtung*, 1937.

**Schlemihl** (Juan sin sombra).—La novela corta de A. v. Chamisso *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, publicada en 1814, no sólo dio al tipo del torpe desgraciado, tan frecuente en literatura, un nombre de gran efecto al designarle con el judío de «Schlemihl», sino que sobre todo lo unió a una fábula que convertía al desgraciado en culpable: para hacerse rico, Peter Schlemihl vende al «miedo» una parte —aunque insignificante— de su humanidad, la sombra; es perseguido por las burlas y el terror de la gente, de los que no puede escapar hasta haber renunciado al saquillo milagroso, y con el regalo de las botas de siete leguas purga sus faltas en solitario al servicio de la ciencia.

Muy pocos autores se atrevieron a continuar la historia de Chamisso. En la narración de F. Förster *Peter Schlemihls Heimkehr* (1843), Schlemihl recupera su sombra por el amor sacrificado de una mujer, y L. Bechstein (*Die Manuskripte Peter Schlemihls*, narración, 1851) contaba la historia del heredero de Schlemihl, que no sólo recibe las obras científicas de éste, sino también su maldición, el fracaso. H. Wette (*Peter Schlemihl*, drama, 1910) trasladó el destino de Schlemihl a un idealista cristiano-socialista moderno, que muere en aras de sus ideas reformadoras.

Más importante fue el desarrollo del motivo de la venta de la sombra, que encontró gran eco entre los románticos. E. T. A. Hoffmann («Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde», en *Die Abenteuer der Sylvesternacht*, 1815) puso en lugar de la sombra la imagen reflejada, que le es arrebatada al protagonista por un médico diabólico y por una cortesana. La idea de Hoffmann fue utilizada más tarde en la ópera de J. Offenbach *Les Contes d'Hoffmann* (1881) y en el guión cinematográfico de H. H. Ewers

*Der Student von Prag* (1912). En una narración de W. Contessa (*Das Schwert und die Schlangen*, 1816) la imagen reflejada adquiere vida y esclaviza a su imagen original, de forma parecida al *Spiegelmensch* de F. Werfel (drama, 1920) y a la sombra del cuento de H. C. Andersen *Skyggen* (1847), que fue dramatizado por H. Reinhart (1921) y J. Schwarz (1948). La pérdida de la sombra aparece como castigo por su dureza de corazón en la leyenda de S. W. Schiessler (*Der Mann ohne Schatten*, 1827). Th. Gautier exageró el motivo hasta la caracterización de un joven romántico exaltado (*Onuphrius*, narración, 1833); éste se imagina que no tiene ya ni imagen reflejada, ni sombra, y se vuelve loco. W. Hauff dio al motivo un giro con más sentido al colocar en lugar de la sombra el corazón («Das steinerne Herz», en *Das Wirtshaus im Spessart*, 1828), que un irreflexivo entrega para salvarse de la ruina. El final feliz logrado con la intervención de un espíritu del bosque hizo al argumento, transformado por Hauff, apto para el teatro y la ópera populares. Una de las ocho dramatizaciones es el drama popular de C. Haffner *Das Marmorherz* (1841), en el que el protagonista es liberado de su «falta de corazón» por el sacrificio de un matrimonio de sirvientes. En *Das Lied der Königin* de P. H. Hartig (drama, 1916) la princesa vende su corazón a cambio de la belleza.

A lo largo del siglo XIX la venta de una parte de la personalidad, por cuya entrega irreflexiva el vendedor se hace desgraciado, aparece con muchas variantes: como venta del sueño (F. Brunold, pseudón. de A. F. Mayer, *Waldgeist*, cuento, 1845; M. G. Saphir, *Der verkaufte Schlaf*, poema, 1846; C. Haffner, el mismo título, drama, 1870), como venta del estómago o apetito (A. v. Ungern-Sternberg, «Die Erzählung des dicken Herrn», en *Das Buch der drei Schwes-tern*, 1847; W. Besant/J. Rice, *The Case of Mr. Lucraft*, narración, 1876), como venta del nombre (K. Spindler, *Der Mann ohne Namen*, narración, 1833), como venta del talento (A. v. Perfall, *Das verkaufte Genie*, narración, 1900), como juventud entregada a cambio de la fama (H. G. Wells, *The Story of the Late Mr. Elvisham*, 1900), o como venta de la memoria (M. Jungnickel, *Gäste der Gasse*, novela, 1919).

El motivo romántico de cuento desapareció ya en la segunda mitad del siglo XIX o fue racionalizado. Hasta el Neorromanticismo, que conectó con su forma primitiva, la

venta de la sombra, el motivo no volvió a ser utilizado de nuevo. En el cuento de O. Wilde *The Fisherman and His Soul* (1892) el pescador entrega su sombra, es decir, su alma por amor a una sirena, llevando el alma una vida independiente sin corazón y esclavizándolo; hasta el momento de la muerte, que le une con la amada, su alma no vuelve a fundirse con el corazón. En el cuento y libreto de H. v. Hofmannsthal *Die Frau ohne Schatten* (1919), la sombra simboliza, imitando a una leyenda escandinava, adaptada también por N. Lenau (*Anna*, poema, 1838) y J. Hofmiller («Der verlorene Schatten», en *Nordische Märchen*, 1933), la descendencia que la mujer del tintorero vende para conservar su belleza.

El retorno del tipo de Schlemihl al ámbito primitivo de la figura y la leyenda está formulado muy expresivamente en el poema de H. Heine *Jehuda ben Halevy* (1851). Una descripción puramente cómica del tipo es la de la historia de T. Th. Wangenheim *Der Schlemihl* (1838) y la del juguete cómico de D. Kalisch *Peter Schlemihl* (1850), mientras que L. Kompert acentuó en su *Schlemiel* (narración, 1848) judío los rasgos simpático-conmovedores y R. Schaukal describió en los personajes de sus tres cuentos *Schlemihle* (1908) a representantes de un tipo humano no viable de la época. F. Riedel utilizó el nombre del protagonista de Chamisso para un escrito insultante contra un especulador judío (*Peter Schlemiel und sein Sohn*, 1839), mientras que D. Mendl (*Ein jüdischer Peter Schlemihl*, narración, 1864) recogió el problema que aparece también en Chamisso de la pérdida de la patria, mostrando a un discípulo talmúdico, que por ambición se aparta de su religión; de forma parecida vio J. G. Meyer (*Der neue Schlemihl*, novela, 1905) a Schlemihl como símbolo del apátrida. Es también simbólica la utilización del motivo en el drama de A. Zinn *Schlemihl* (1909), en el que un poeta vende su sombra, es decir lo mejor de su ser, al convertirse en redactor nocturno de un diario.

A. Ludwig, «Schlemihle» (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Deutsches Sonderheft*), 1920; el mismo, «Nachträge zu den Schlemihlen» (*Ibidem*, 142), 1921.

Scudéry, Señorita de. Ver Cardillac.

Segismundo de Polonia. Ver Sueño del campesino, El.

Sella. Ver Jefté, La hija de.

**Semíramis.** — Semíramis, la esposa del rey asirio Samsi-Adad V, que en 810-805 a. C. regentó el reino para su hijo menor y que probablemente continuó gozando de gran prestigio después de la subida de éste al trono, coincidiendo su gobierno con una importante expansión del reino asirio, se convirtió ya en la Antigüedad en un personaje legendario de categoría sobrenatural, apareciendo dotada de fuertes rasgos eróticos debido a su fusión con la diosa Ishtar.

Las leyendas que se formaron en torno a Semíramis fueron recogidas hacia el 400 a. de C. por Ctesias, cuya obra se conserva en la adaptación ampliada de Diodoro de Sicilia (60 a. de C.). Semíramis, hija de una diosa y de un mortal, crece en la soledad y llega a Nínive como esposa del funcionario real Onnes. Vestida de hombre acompaña a su esposo en la guerra, despertando el interés del rey Nino por la conquista de Bactria facilitada por ella; éste la desea para esposa y a cambio ofrece a Onnes a su propia hermana. Por miedo de las amenazas del rey, Onnes se vuelve loco y se ahorca. Nino designa, para después de su muerte, a la que ahora es su esposa como regente de su hijo Ninias. Se hace famosa por sus victorias y sus obras, mandando matar a sus numerosos amantes cuando se cansa de ellos. Ninias intenta asesinarla, ella le perdona entregándole el poder y se retira del mundo. Otros escritores antiguos aportan variantes y añadidos importantes. Según Deinon (h. 340 a. de C.), Semíramis convence a Nino para que le entregue el poder durante cinco días, y aprovecha este plazo para hacerle prisionero y asegurarse así la totalidad del gobierno. El motivo del disfraz fue transformado por Pompeyo Trogo (s. I a. de C.) haciendo que Semíramis se haga pasar por su propio hijo después de la muerte de Nino, gobernando con su nombre y no revelando su engaño hasta después de los grandes éxitos obtenidos, lo que le proporciona un respeto aún mayor del pueblo. Finalmente es asesinada por su hijo, al que ha hecho proposiciones incestuosas. Los rasgos eróticos fueron destados especialmente en la versión armenia de Moises de Corene (s. V d. de C.). En la novela egipcia *Nino* (s. I d. de C.) aparece el amor de Nino por la princesa, que es deseada por él con un amor sentimental y que nada tiene que ver con la verdadera fábula.

En la *Divina Comedia* de Dante (1307/1320), Semíramis forma, junto con \*Dido y \*Cleopatra, en las filas de los condenados por

lujuria. El primero en incorporar al drama este argumento de grandes posibilidades fue M. Manfredi (*La Semiramis*, 1593). La acción, presentada generalmente por medio de historias de emisarios, tiene por tema el amor incestuoso de la madre: ha matado ya a su esposo Nino y mata ahora, simulando hipócritamente afecto, a la esposa y los hijos del hijo; Ninias mata a la madre y después se suicida. Frente a esta iniciación clasicista intentó reunir el drama español los motivos más fructíferos y selectos del argumento. C. de Virués (*La gran Semiramis*, 1609) empieza con el cortejo de Nino y el suicidio de Menón (= Onnes), coloca después el ruego de Semíramis de la cesión del poder real, el asesinato del rey, el ejercicio del gobierno bajo la figura de su propio hijo y, finalmente, el amor de la reina por su hijo, que la mata. Se ha perdido una adaptación de Lope de Vega. La formulación más importante de toda la historia del argumento fue el drama en dos partes de Calderón *La Hija del Aire* (1653), que inspirado por Virués pretende demostrar la maldición de la belleza, cuya fuerza portadora de desgracia intenta combatir la propia Semíramis. La primera parte contiene la cesión forzada de Menón y la inmediata eliminación de Nino por la mujer ambiciosa de poder. La segunda parte transcurre veinte años después: en lugar de renunciar al poder, Semíramis pone en prisión al propio hijo, pero muere en el campo de batalla agobiada por los espíritus de los asesinados; falta el elemento incestuoso. Entre las traducciones y readaptaciones hay que destacar las de E. Raupach (1829), K. Immermann (1839), B. v. Heiseler (1948) y H. v. Hofmannsthal (fragmento, póstumo, 1937).

De efecto homogéneo fueron las dramatizaciones de los italianos y franceses, que sólo extrajeron uno o dos complejos del argumento. J. Desfontaines (*La véritable Sémiramis*, 1647) descarga a la reina tanto del asesinato de Nino, por haberse tenido que casar con él como vencedor de su padre, en contra de su voluntad, como del amor hacia su hijo, ya que ignora su parentesco con él; una vez descubierto su origen, se suicida. G. Gilbert (*Sémiramis*, 1647) llevó a primer plano el episodio del cortejo de Nino y la cesión de Menón; pero aquí los esposos se mantienen fieles y el asesinato de Nino es un acto de venganza de Semíramis por el suicidio de Menón; trató el mismo conflicto, pero cambiando los caracteres, el libreto de A. Zeno (*Semiramide*, 1701, música de A. Al-

dobrandini). Menón se muestra aquí indigno al estar dispuesto a cambiar por Semíramis a la hermana del rey, pretendida antes por él; despreciado por ambas mujeres, se vuelve loco, y Semíramis, después de haber descubierto la falsedad del esposo, acepta al rey. P. Metastasio, en su libreto *Semiramide riconosciuta* (1729, música de L. Vinci), concentró el argumento en el tercer motivo que sugiere la adaptación: Semíramis, que se hace pasar por su propio hijo, se ve obligada a revelar su secreto por los celos y el amor, pero habiendo conseguido tanto el amor del hombre deseado, como el favor de su pueblo. Quince compositores más, entre ellos Gluck (1748), pusieron música en los dos siglos siguientes al texto de Metastasio, el último de éstos fue Meyerbeer (1819). P.-J. de Crébillon adaptó el motivo del incesto en 1717 siguiendo el modelo de *\*Fedra*, dando a la reina una rival en una amante de Ninias, en cuyo asesinato fracasa; después de aclarado el parentesco con el amado, Semíramis se suicida. En la *Sémiramis* (1748) de Voltaire, contrapuesta a la de Crébillon, se despierta el sentimiento maternal de la reina tras el descubrimiento del hijo y expía el uxoricidio intentando proteger al hijo, siendo muerta por éste equivocadamente en otra ocasión. Con ligeras variantes adaptó Gluck a un ballet (1765) el acto final de Voltaire, en el que el hijo, por mandato de los dioses, desciende a la tumba del padre matando allí a la madre; también el texto de G. Rossi para la ópera de Rossini (1823) siguió en general el transcurso de la acción de Voltaire. En total han tratado el argumento unas 40 óperas italianas.

Cuando en la segunda mitad del siglo XIX, con las excavaciones arqueológicas, se descubrió que la reina que era considerada hasta entonces personaje mítico, era, en realidad, un personaje histórico, el argumento pasó a cultivarse por la novela histórica y el cuento (P. Hille, 1901; O. v. Hanstein, 1925; O. Enking, 1928). En un drama de J. Péladan (1904), en cambio, han sido suprimidos los motivos específicos del argumento: Semíramis está dispuesta a traicionar su misión política por amor hacia un prisionero, pero después de la muerte de éste retorna a su papel de heroína, siendo arrebatada por los dioses. El nombre aparece con sentido figurado en una novela moderna de E. v. Wildenbruch (1904).

H. Haun, *Semiramis in den romanischen Literaturen*, tesis, Viena, 1949.

Séneca. Ver Nerón.

**Shakespeare.**—El conocimiento que tenemos de la vida del dramaturgo inglés William Shakespeare (1564-1616) es muy incompleto. Se sabe que huyó de Stratford, su ciudad natal, a causa de un delito de caza que se le imputaba, haciéndose actor en Londres, y que siendo director de compañía y dramaturgo alcanzó honores y fortuna, hasta el punto de poder adquirir una casa en propiedad en Stratford en 1597, donde vivió sus últimos años a partir de 1611; como argumento literario ha tenido un papel muy pobre.

Después de la incorporación del personaje en el prólogo satírico *Shakespeare in der Klemme* de J. F. Schink (1780), que estaba dirigido contra el adaptador de *Hamlet*, J.-F. Ducis, el francés A. Duval escribió la primera comedia en torno a Shakespeare *Shakespeare amoureux ou la Pièce à l'étude* (1804), que presenta al autor en el papel totalmente inespecífico de amante celoso y con éxito; K. Lebrun (1818) y F. A. v. Kurländer (*Shakespeare als Liebhaber*, 1819) adaptaron esta obra para la escena alemana. Obras anecdóticas similares continuaron apareciendo a lo largo del siglo XIX (H. Dorn, *Im Globus*, 1853; M. Tamayo y Baus, *Un drama nuevo*, 1867; H. van Offel, *La nuit de Shakespeare*, 1913) y también algunas novelas sobre Shakespeare, que se limitaron esencialmente a anécdotas incluidas dentro de una imagen cultural (Clémence Robert, *William Shakespeare*, 1844).

El punto culminante literario en el desarrollo del argumento es la composición de cuentos *Dichterleben* de L. Tieck (1825). Mientras el prólogo describe al Shakespeare niño y las impresiones que influyeron en su profesión de autor, el primer cuento muestra al actor entre sus colegas de Londres y sus rivales, así como su amistad con el conde de Southampton, y el segundo cuento, la traición de esta amistad por el conde, que engaña a Shakespeare con su amante Rosalina. La obra narrativa histórico-cultural de Tieck fue dramatizada por K. J. Braun v. Braunthal (*Ritter Shakespeare*, 1836) y K. v. Holtei (*Shakespeare in der Heimat*, 1840) y todavía E. v. Wildenbruch se apoyó en ella en su *Christoph Marlow* (1884). El motivo de la amistad con Southampton dominó en las obras dedicadas a Shakespeare en la primera mitad del siglo XIX: el conde aparece continuamente como salvador, descubridor y mecenas del

autor, así como rival de éste en el amor. (H. König, *William Shakespeare*, novela, 1839; L. Stein, *Des Dichters Weihe*, drama, 1864; G. Hick, *Shakespeare und Southampton oder die letzten Jahre der grossen Königin*, drama, 1863). El período preferido de su vida fue la juventud vivida bajo la tiranía del padre con el obligado «affaire» de cazador furtivo y su huida al mundo de la escena londinense (K. Stein, *Shakespeares Bestimmung*, drama, 1820; K. J. Boye, *William Shakespeare*, drama en danés, 1826; Ch. Kemble, *Shakespeare's Early Days*, drama, 1829; H. Rau, *William Shakespeare*, novela, 1864; C. Dane, *William Shakespeare*, drama en inglés, 1921). Para la invención de las aventuras amorosas de Shakespeare ha servido casi siempre de inspiración la «dama negra» de sus Sonetos, incluso para la farsa de Shaw *The Dark Lady of the Sonnets* (1910), en la que Shakespeare se encuentra equivocadamente con la reina \*Isabel, que es también una figura episódica de gran efecto en otras adaptaciones del argumento. Una categoría especial ofrecen las adaptaciones que se ocupan de la creación de una obra shakespeariana o intentan encontrar el modelo original de alguno de sus personajes (E. Boas, *Shakespeare oder Gaukeleien der Liebe*, drama, 1848; Rosier/de Leuven/A. Thomas, *Der Sommernachtsraum*, ópera, 1850; A. E. Brachvogel, *Hamlet*, novela, 1876; R. v. Liliencron, *Die sieben Todsünde*, nov. c., 1877; L. A. Daudet, *Fahrten und Abenteuer des jungen Shakespeare*, novela, 1898). Reflejaron la dignidad, la valía y el dominio sobre sí mismo de escritor maduro R. F. Williams (*Shakespeare and His Friends*, novela, 1838), A. Lindner (drama, 1864), K. Kösting (drama, 1864), H. Horn (*Shakespeares Wandlung*, drama, 1906), H. Schreyer (*William Shakespeare*, drama, 1895) y W. Schäfer (*Wilhelm Shakespeare*, drama, 1910). Con medios menos realistas se aproximaron los esbozos de P. Enderling (*Shakespeare-Novelle*, 1916) y S. v. d. Trenck (en *Leuchter um die Sonne*, 1925) a la obra literaria de Shakespeare.

La predilección de finales del siglo XIX hacia los ambientes renacentistas contribuyó a la utilización más frecuente del argumento (H. v. Stein, *Denker und Dichter*, 1863; H. Frhr. v. Bechtolsheim, *Dreikönigsabend*, comedia, 1904; E. Kaiser/G. Kiesau, *Die Befreiung*, drama, 1906). Durante algún tiempo proporcionó un motivo enriquecedor la teoría sobre Bacon expuesta por los investigadores shakespearianos y que defendieron

Freyer, Horn y Schäfer en sentido prosaishakespeareano, mientras que R. v. Meerheimb (*Shakespeares Beichte in der Westminster-Abtei*, monodrama, 1879) y E. Bormann (*Der Kampf um Shakespeare*, drama, 1897) se decidieron por Bacon, y K. Bleibtreu (tragicomedia, 1907) rechazó a ambos para poder presentar al conde Rutland como el verdadero genio. En las novelas biográficas actuales ha desaparecido la polémica en torno a la identidad de Shakespeare. En cambio su relación política con Essex, su amistad con Southampton, sus relaciones con dramaturgos y comediantes, el colorido del Londres isabelino son elementos que constituyen el cañamazo que la inventiva aspira a llenar con la vida y carácter de Shakespeare. Resulta fastidiosa, por ejemplo, la importantísima novela de K. Haemmerling (*Der Mann, der Shakespeare hiess*, 1938) debido a su afán rayano en la prolijidad de pretender hasta con citas hacer surgir los dramas de la vida misma del autor, así lo hace desde que empieza el relato de su juventud hasta el momento de la tempestad (*Der Sturm*). En la obra de R. Payne *The Roaring Boys* (1955) ocupa el primer plano la compañía dramática de Shakespeare, especialmente sus discípulos y su hermano, el bufón Edmund; la novela, que transcurre en los años 1603-1607, pretende dar una explicación a la melancolía que se va apoderando del dramaturgo hasta obligarle a tomar la decisión de retirarse a Stratford.

A. Ludwig, «Shakespeare als Held deutscher Dramen» (*Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft*, 54), 1918; P. A. Merbach, «Shakespeare als Romanfigur» (*Ibidem*, 58), 1922; M. Hecker, «Shakespeares Bild im Spiegel deutscher Dichtung» (*Ibidem*, 68), 1932.

**Shylock.** — La fábula del empeño de una libra de carne humana, que forma una de las ramas de la acción del *Mercader de Venecia* de Shakespeare, ha tenido, hasta llegar a Shakespeare, un desarrollo de varios siglos. La entrega de la propia carne, de significado mágico y expresión de inmola-ción en el ámbito de lo religioso, se convierte, en el ámbito secular y como exigencia de un enemigo malintencionado, en cruel juego con la vida de la víctima que es obligada al tributo de sangre.

La versión más antigua del argumento se halla en el *Dolopathos* de Johannes von Alta Silva (h. 1300). Un caballero pretende a una beldad que exige una cantidad de dinero a todos los pretendientes que no sean capaces de conquistarla en la noche de amor que

les concede. Como nada más meterse en la cama de la dama se queda dormido, se ve obligado a pagar la multa, pidiendo prestado el dinero para un nuevo intento a un vasallo suyo al que en una ocasión había cortado un pie; éste accede, pero exigiéndole a cambio una libra de su propia carne, con el fin de vengarse de él. El caballero destruye el hechizo con el que la doncella adormece a sus pretendientes, la conquista y olvida en su felicidad el pago. El vasallo reclama sus derechos, la querrela llega hasta el rey, pero la dama del caballero pronuncia la sentencia disfrazada de juez: el vasallo está en su derecho de cortar una libra de carne del cuerpo del caballero, pero ni más ni menos, pues en caso contrario perderá la vida. El vasallo renuncia a su derecho. Ya aquí la historia tiene una función de crítica de la justicia; sirve para ilustración de la tesis «Summum ius summa iniuria», critica el cumplimiento de la ley al pie de la letra y exige una sentencia de acuerdo con la razón.

Por las refundiciones, próximas al *Dolopathos*, de las diferentes versiones de la *Gesta Romanorum* (s. XIV) la narración consiguió gran difusión. El prestamista del dinero se convirtió en el mercader, que no tiene ningún motivo personal de enemistad con su deudor, y con frecuencia la sentencia fue modificada, en el sentido de que el acreedor no deberá derramar sangre durante la operación. Casi todas las versiones unen el empeño a una historia de amor y a un juez femenino. Sólo una versión inglesa del siglo XIV trasladó la querrela a dos hermanos, uno de los cuales es salvado de la reclamación del hermano malvado por la intervención compasiva y astuta de un príncipe. La incorporación de un usurero judío al papel de prestamista se halla por primera vez en el poema inglés *Cursor mundi* (principios del s. XIV) y después de forma efectista en el *Pecorone* (1378) de G. Fiorentino; en el primer caso hay que considerar como fondo político de este cambio la expulsión de los judíos de Inglaterra, y en el segundo las matanzas de judíos que tuvieron lugar después de la gran epidemia de peste. Clarísima relación con las creencias populares de la época tiene también la comedia latina *Moschus* (1599) del jenaense J. Rosefeldt. Aquí se trata de dos hermanos, uno mercader y el otro estudiante. El mercader cae en poder del judío Moschus con el consabido trato de empeño. Su hermano es llevado ante los tribunales bajo sospecha de



haber matado a un niño, pudiendo resolver la querrela del hermano con su ciencia jurídica y reconociendo al mismo tiempo en Moschus al asesino del niño, que había sido víctima de un sacrificio ritual. En los siglos xv y xvi el argumento ha sido utilizado también como caballo de batalla jurídico (*The Orator*, 1596) o para glorificación de la administración de justicia de \*Carlo-magno (*Kaiser Karls Recht*, poesía de menestral, 1443) o del Papa Sixto V (G. Leti, *Vita di Sixto Quinto*, 1587; aquí el judío es el deudor).

El argumento tuvo su máximo florecimiento en la Inglaterra del siglo xvi. Se conservan dos baladas populares (*The Ballad of the Jew Gernutus or the Jew of Venice* y *The Northern Lord*), de las que la primera por el nombre propio demuestra estar relacionada con un drama en el que un judío aparece como acreedor de un cristiano (W. Wilson, *The Three Ladies of London*, 1584). Del año 1579 se conserva el título de una obra, *The Jew*, que probablemente fue el modelo del drama también perdido de Th. Dekker *Josef, the Jew of Venice* (1592/1594), o incluso se trataba de la misma obra. En sus contornos se conserva esta obra a través de las versiones alemanas de los comediantes ingleses, en cuyo repertorio aparece con numerosos títulos. La vieja fábula ha sido dotada de una historia previa política o de una acción marginal. El príncipe de Chipre propone a su padre la expulsión de los judíos y la incautación de sus bienes; el judío Barrabás quiere vengarse de él y le acompaña, disfrazado de veterano, en un viaje político a Venecia, donde el príncipe a causa de una aventura amorosa se convierte en deudor de Barrabás, que ahora se llama José y que le exige la libra de carne en prenda. Mientras que Ch. Marlowe recogió los elementos políticos de esta acción y convirtió al judío Barrabás —en quien probablemente estaba representado el tesorero de la corte turca, duque de Naxos, Josef Mendez-Nasi— en el poderoso criminal político de su *Jude von Malta* (1591), Shakespeare conservó en su *Mercader de Venecia* (1594/1596) los rasgos esenciales de la acción de la obra de Dekker, cuyo tema se había hecho muy de actualidad por el proceso de alta traición contra el médico judío de la reina Isabel, Rodrigo Lopez. Pero el deudor Antonio no es el mismo amante que empeña su carne por una aventura, sino que responde con su carne por su enamorado amigo Bassanio; la amada Porcia

no es sólo la mujer enérgica e inteligente que con su sentencia salva al acusado, sino que ya con la prueba de las tres cajitas, por la que hace pasar a sus pretendientes, demuestra ser la encarnación de los sentimientos antimaterialistas y humanitarios, con los que en la escena del juzgado se enfrenta con Shylock. El aislamiento del sombrío personaje Shylock dentro del mundo de la comedia se completa con su hija Jessica y el amante cristiano de ésta, que engañan a Shylock, refugiándose en la finca de Porcia, Belmont. El propio Shylock se ha salido de los contornos del usurero tradicional, convirtiéndose en el símbolo de un alma irredenta, trágicamente envuelta en el odio y la avaricia a causa de los sufrimientos.

H. H. Graetz, *Shylock in der Sage, im Drama und in der Geschichte*, 1899; H. Sinsheimer, *Shylock, the History of a Character or the Myth of the Jew*, London, 1947; el mismo, *Shylock, die Geschichte einer Figur*, 1960.

**Sibila, Reina.** — Entre las leyendas en torno al motivo de la mujer repudiada que aparecen con sorprendente frecuencia en relación con \*Carlomagno —las leyendas de \*Berta, \*Eginardo y Emma, Hildegarda, Morante y Galia, Milón y Berta (\*Roldán)—, la historia de la reina Sibila, esposa de Carlos e hija del emperador Constantino, ha tenido un curioso desarrollo. Parte de la misma situación básica que la de la otra esposa de Carlos, Hildegarda, y probablemente no es más que una nueva derivación del argumento con la consiguiente modificación de los nombres: la esposa es acusada de adulterio ante el esposo por un pretendiente rechazado y, en consecuencia, repudiada por Carlos. En el caso de Sibila, el pretendiente es un enano que al ser rechazado se introduce sin ser visto en la cama de ésta. Carlos lo descubre allí, da crédito al enano, repudia a su mujer y manda quemar al enano. Sibila, que se halla a punto de dar a luz, recibe como protector al caballero Auberi de Montdidier, que en el camino es asesinado por el traidor Macaire, que quiere poseer a Sibila. El perro de Auberi, que quiere llevar alimentos a su señor y los roba en palacio, muestra el camino hacia el asesino, que en castigo es arrastrado por caballos a través de París. Sibila va a refugiarse junto a su padre, da a luz en el camino un hijo y se reconcilia por fin con su esposo, después de que su padre amenaza a Carlomagno con un ejército y gracias a la intercesión del Papa.

La leyenda, citada por Alberich de Trois Fontaines (prim. mit. del s. XIII), fue adaptada después por la novela española de finales del siglo XIV *Historia de la Reyna Sebilla* (impr. en 1532) y por un libro popular holandés (princ. del s. XVI). Elisabeth von Nassau-Saarbrücken se inspiró en una canción de gesta francesa para su novela *Sibille* (h. 1437).

En Alemania el argumento, liberado de su nombre histórico, se convirtió en la novela medieval tardía *Die unschuldige Königin von Frankreich* o *Die Königin von Frankreich und der ungetreue Marschall*, que entre otras se conserva en una versión de Schondoch (h. 1465). El enano y el traidor Macaire han sido reunidos aquí en una misma persona, o se han aproximado a la figura del amante Talant del argumento de Hildegarda; en lugar del viaje a Oriente de la reina tenemos aquí la vida humilde de la reina en el bosque, tomada de la leyenda de Berta, pero se conservó el episodio del perro fiel. Esta novela fue transformada más tarde por un adaptador religioso en la leyenda de Santa \*Genoveva. El adaptador suprimió al perro, que no encaja dentro del marco legendario, pero utilizó el motivo sentimental del animal que acarrea alimentos, que ahora es una cierva que por encargo de la Santísima Virgen mantiene a la mártir y finalmente guía al esposo hasta ella; existen ya principios del motivo de la cierva en algunas versiones de la leyenda de Berta. Hans Sachs utilizó el argumento de la reina Sibila en la *Comedi die königin aus Frankreich mit dem falschen Marschalk* (1549).

El gusto más tosco del drama de caballerías extrajo precisamente el episodio del perro, dando a la complicada historia del argumento un epílogo en forma de farsa. El francés Pixérécourt escribió una «féeerie» *Le chien de Montargis ou la forêt de Bondi* (1814), en la que Carlomagno ya no aparece. Esta obra, de gran éxito a través de la traducción de Castelli (*Der Hund des Aubri de Mont-Didier oder Der Wald bei Bondy*, 1815), fue, junto con el espectáculo del actor vienés Karsten que viajaba por toda Alemania con su perro, causa de la renuncia de Goethe a la dirección del teatro de Weimar en el año 1817.

G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1863.

Sidharta. Ver Barlaam y Josafat.

**Siete contra Tebas.** — La historia de la lucha de los siete contra Tebas es en la leyenda tebana la pieza guerrera intermedia entre la tragedia de \*Edipo y la de \*Antígona. Fue conocida en la Antigüedad por el ciclo épico perdido *Tebaida*, del que es reflejo la *Tebaida* del romano Estacio (s. I d. de C.). Aquí la acción empieza con la maldición de Edipo a sus hijos, que después de su destierro se disputan el poder. El mayor, Eteocles, destierra a Polinices, que huye a Argos junto al rey Adrasto, casándose con la hija de éste Argia y consiguiendo su ayuda contra el hermano. Siete generales amenazan la ciudad y sólo el vidente Anfiarao sabe que aparte de Adrasto no regresará ninguno. En Tebas el vidente Tiresias exige para salvación de la ciudad la vida del hijo de Creonte, Menoqueo, que se inmolaba. Eteocles y Polinices mueren en un duelo, haciendo así que se cumpla la maldición del padre.

El drama de Esquilo *Siete contra Tebas* (467 a. de C.), la única parte conservada y final de su trilogía tebana, presenta a Yocasta como madre de los hijos de Edipo. Eteocles es el hombre fuerte y regente que, inmutable, soporta las consecuencias de una acción injusta; dispone quién ha de enfrentarse con cada uno de los jefes enemigos y él mismo se enfrenta con el hermano. El llanto junto a los cadáveres de los hermanos termina la obra, que narra una parte importante de la acción por medio de relatos de emisarios. En las *Fenicias* (410/409 a. de C.), Eurípides exagera los rasgos de dureza de Eteocles hasta la maldad y la tiranía; en cambio el hermano es mostrado como noble y sensible. Es nuevo el papel de Yocasta —que aquí vive todavía—, cuyos esfuerzos de mediación resultan inútiles; Eteocles decide someter a un duelo la lucha por el poder con su hermano. Yocasta, que acude presurosa al campo de batalla, encuentra a ambos ya moribundos; consigue aún que Polinices se despidiera de su hermano y después se arroja sobre la espada. Edipo no es desterrado por Creonte hasta este momento, y Antígona le acompaña en su destierro.

El drama de fenicias o de Tebas de Séneca se conserva sólo en fragmentos. La Edad Media conocía el argumento en general por Estacio. En él se basan las cortas menciones al principio del *Knight's Tale* de Chaucer y sobre todo la novela francesa *Roman de Thèbes* (s. XII), que lo hizo pre-

ceder del argumento de Edipo, y del que a su vez depende la *Story of Thebes* de J. Lydgate (h. 1420), que sin embargo podía apoyarse ya en la reproducción de Boccaccio en la *Genealogia Deorum*.

En 1545, L. Dolce adaptó las *Fenicias* de Eurípides a su tragedia *Giocasta*, acentuando el antagonismo de los hermanos. El tema de la enemistad de los hermanos no pareció suficientemente fructífero a los adaptadores modernos. A. dell'Anguillara (*Edippo*, 1565) lo utilizó en el cuarto y quinto actos como ampliación de la tragedia de Edipo. De mayores consecuencias fue la fusión con el argumento de Antígona, llevada a cabo por primera vez por R. Garnier (*Antigone ou la piétée*, 1580): el primero y segundo actos están escritos siguiendo a las *Fenicias*, y el cuarto y quinto a la *Antígona* de Sófocles; el tercero es una dramatización del duelo según la *Tebaida* de Estacio. Esta fusión fue más lograda en Rotrou (*Antigone*, 1638), que describió a Polinices como el mejor de los hermanos e hizo que la desesperada Yocasta se suicidase aún antes de la lucha fratricida. Estos rasgos fueron adaptados por Racine en *La Thébaïde ou les Frères ennemis* (1663): Yocasta está aquí más cerca de la figura de Sófocles, injuria al esposo por haber engendrado esos hijos llenos de malada desde la infancia. El verdadero «spiritus rector» es Creonte, que aviva la enemistad de los hermanos para heredar el trono después de su muerte. Alfieri (*Polinice*, 1782) exageró la enemistad de Eteocles hasta un intento de envenenamiento; después del fracaso de éste empieza la lucha fratricida, la cual termina abrazando Eteocles moribundo a su hermano a instancias de la madre, pero atravesándole con el puñal mientras le abraza; también aquí Creonte actúa como intrigante, mientras que Polinices es un héroe casi inmaculado. Al drama de Alfieri sigue el de B. Legouvé (*Étéocle et Polynice*, 1799), que suprimió la figura de Creonte incluyendo en cambio la caída en desgracia de Edipo. F. H. Bothe (*Der Ödipiden Fall oder die Brüder*, 1822) se ciñó en parte con exactitud casi de traductor a Eurípides, pero exagerando el odio de Eteocles hasta prohibir el entierro de Polinices; Creonte se deja convencer para levantar la prohibición, de forma que la acción de Antígona desaparece. El intento de Max Mell (*Die Sieben gegen Theben*, 1932) de incluir también el argumento de Edipo y el de Antígona condujo a una sobrecarga temática de su drama.

K. Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, 1920; P. J. Yarrow, «The Theben Brothers in Italian Tragedy» (*Orpheus*, 1/2), 1954/1955; W. Asenbaum, *Die griechische Mythologie im modernen französischen Drama: Labdakidensage*, tesis, Viena, 1956.

**Sigfrido.** Ver **Nibelungos**.

**Skanderbeg.** — Jorge Castriota, llamado Skanderbeg y nacido en el siglo xv, era hijo de un noble albanés que, tras la invasión turca de 1423, tuvo que convertirse en vasallo del sultán Amurath II y enviar a sus hijos a Adrianópolis donde estaba la corte y donde fueron educados como súbditos turcos. Jorge, que recibió el nombre de Iskandro (= Alejandro) y hubo de hacerse musulmán, como valido del sultán alcanzó rápidamente el rango de Sanjak Beg (de ahí su apelativo de Iskandro Beg). No obstante, Amurath seguía sin fiarse demasiado, y por eso, a la muerte del padre, confiscó sus dominios; en cuanto a los hermanos de Skanderbeg, parece que fueron envenenados. Tras la derrota sufrida por los turcos ante los húngaros en Nisch el año 1443, Skanderbeg dejó el ejército turco y obligó al secretario del Belerbeg de Rumelia a que, en nombre del Beg, advirtiera al vicegobernador de Croya que el gobierno de aquella ciudad correspondía a Skanderbeg. Durante los años siguientes aseguró su posición en Croya mediante un sistema de alianzas y casándose en 1451 con Andrónica, la hija de su aliado Ariánides Comneno. Entonces como rey, se puso a la cabeza de una liga de príncipes albaneses, expulsando a los turcos del país. Todas las campañas que Amurath y Mohamed II emprendieron contra él, incluso el asedio de la misma Croya, fracasaron. Cuando en 1468 murió Skanderbeg en Alessio, donde había congregado a los príncipes albaneses para proseguir la lucha, le quedaban ya pocos puntos de apoyo, pero no había sido vencido hasta el momento. A su muerte, Mohamed se convirtió en señor del país.

El argumento de Skanderbeg, como el de \*Arminio y el de \*Guillermo Tell, pertenecen a un género de argumentos cuyo motivo central es un libertador nacional. Como la acción de Skanderbeg tuvo un éxito notable y además murió de muerte natural, el interés literario, excepción hecha de algunos episodios sueltos tratados en anécdotas y canciones populares, se volcó sobre el giro decisivo en la vida del héroe, su independi-

zación de Amurath; este acontecimiento es elevado al rango de lo heroico y en torno a él se inventan, con más o menos fundamento, una serie de conflictos, intrigas y obstáculos.

La gesta libertadora de Skanderbeg es celebrada como acontecimiento nacional en las canciones de gesta albanesas; aún a finales del siglo XIX como tema del poema épico escrito por Naim Frashëri (*Istori e Skënderbeut*, 1898) era capaz de animar en sus afanes de independencia a los albaneses que vivían en la diáspora. Una parte de lo conservado en las canciones de gesta pasó ya a la temprana biografía escrita por Marinus Barletius (*Historia de vita et gestis Scanderbegi epirotorum principis*, 1520), de modo que en ella ha de apoyarse la investigación, siendo una mezcla casi inextricable de historia y leyenda. Fue traducida a varias lenguas, dando a conocer la vida del libertador incluso en países que tenían menos que ver con el conflicto turco. Y así Skanderbeg penetró en la literatura occidental como ejemplo de héroe nacional y religioso que con escasos medios tuvo la valentía de hacer frente a los turcos cuando éstos eran una amenaza para Europa y la Cristiandad. La versión francesa de Barletius, hecha por J. de Lavardin (1576), está adornada con un soneto de Ronsard y con una oda de A. Jamin, y es relatada ya en el libro primero de los *Essays* (1580) de Montaigne, donde se cuenta una historia sobre la cólera y magnanimidad de Skanderbeg.

Vivo interés por el héroe dominó sobre todo en Italia, ya que en parte había estado aliada con él. Allí surgieron al entrar en el siglo XVII dos poemas heroicos debidos a B. Scarmelli (*Due canti del poema heroico di Scanderbeg*, 1585) y a M. Sarrochi (*La Scanderbelde*, 1606). Este último poema fue compuesto siguiendo el modelo de *La Jerusalén libertada* de Tasso, y en su segunda edición el número de cantos fue ampliado de nueve a veintitrés.

En forma de novela heroico-galante, al estilo de la moda de entonces, hizo una versión en Francia U. Chevreau (*Scanderbeg*, 1644). En esta novela de dos tomos, que muestra gran interés por la historia del imperio otomano y atribuye el éxito de los turcos a la división y debilidad de los estados europeos, Skanderbeg es más bien el punto de coincidencia de diversos destinos que se cruzan y no tanto un personaje que por su propia acción se halle metido en los

conflictos. El autor apenas se atreve a falsificar bajo el estilo novelesco la conocida vida de Skanderbeg, que es contada retrospectivamente por algunos personajes. Más bien pone un punto negro en la biografía, ya que la acción propiamente dicha transcurre durante la ausencia del héroe de Albania, mientras él se halla en Italia ganando aliados. La novela termina con la vuelta de Skanderbeg, la derrota de los turcos ante Croya y la reunión de aquél con Ariánida, a la que ha amado con una fidelidad sin tacha. Precisamente hay que tener en cuenta esta figura severa, casta y pálida de Skanderbeg para poder entender la novela corta de Mlle La Roche-Guilhem *Le grand Scanderbeg* (1688), en cuyo prólogo se insiste expresamente en que se mostrará a Skanderbeg como amante heroico. El relato empieza cuando ya Skanderbeg se encuentra en Croya, que está sitiada por los turcos. El teme que su amada Arianisa, una esclava del serrallo del sultán, a la que ha tenido que dejar en Adrianópolis asediada por tres pretendientes por lo menos, haya sido matada por el celoso Amurath. Pero lo cierto es que vive aún y hasta se encuentra en el campo de batalla con el sultán; durante los combates, su padre Aranit cae prisionero de los turcos, con lo cual Amurath cree disponer de un motivo para conseguir por la fuerza el amor de la hija. Sin embargo, padre e hija resisten, y Skanderbeg logra finalmente unirse con Arianisa, arrebatándosela a otro de los pretendientes que la había raptado. La novela fue traducida al inglés en 1690 y, una vez representada en 1601 la tragedia *The True Historye of George Scanderbache* (muchas veces atribuida a Marlowe), sirvió de base argumental a las tragedias heroicas clasicistas de W. Havard (1733), G. Lillo (*The Christian Hero*, 1735) y Th. Whincop (1747). Los dramas de estos dos últimos, compuestos antes de 1730, empiezan la acción, tras el retorno de Skanderbeg a Croya y constituyen en centro de la obra los intentos de Amurath por influir en Arianisa mediante las amenazas de muerte contra su padre. Lillo da fuerza a la actitud heroica y cristiana del protagonista haciendo que éste resista las pretensiones del sultán, que exige la sumisión de Croya a cambio de devolverle a su amada.

También el melodrama de A. Houdar de la Motte (1735), que es la adaptación poética más conocida del siglo XVIII, sigue la tradición iniciada por Mlle La Roche-Guilhem. El

dramaturgo amplió la obra sobre un punto que en la autora de la novela había quedado sin explicar: el amor de Selimana, favorita del sultán, por Skanderbeg. Houdar de la Motte coloca al héroe entre la mujer del sultán, llamada Roxana, y Servilia, que estaba como rehén en la corte turca. Roxana está dispuesta a abandonar al sultán por amor a Skanderbeg, pero al no ver correspondido su amor delata al sultán las relaciones que unen a Skanderbeg con Servilia, de la que está enamorado él también. Este amenaza a Skanderbeg con la muerte, de la que sólo se libra gracias al suicidio de la propia Servilia. No tuvo éxito una tragedia de P.-U. Dubuisson (1786) que trataba del trágico fracaso del amor de Skanderbeg por Atalida, hija de Amurath.

Una vez que en el siglo XVIII se fue olvidando paulatinamente el peligro turco, el interés por el argumento en cuestión fue disminuyendo también, y desde luego los motivos turcos desaparecieron tanto en el drama como en la novela. La biografía escrita por G. Biemmi (1742), cuestionable desde el punto de vista científico, siguió siendo durante mucho tiempo el último gran trabajo sobre Skanderbeg. Sólo con motivo de la lucha de los griegos por su independencia volvió a renacer el interés por el argumento. F. Krug von Nidda escribió un «poema heroico en diez cantos» (1823-1824) carente de colorido y adornado con figuras suprahumanas; en la acción seguía a Barletius; la obra tenía el viso de ser una denuncia contra la consabida «tiranía» de los sultanes, pero en realidad iba dirigida contra los tiranos de su época. El final no es histórico, pues termina con un duelo entre Skanderbeg y Mohamed; este último es vencido y perdonado y abjura de su venganza. Entre las adaptaciones posteriores del siglo XIX sólo cabe destacar la balada de H. W. Longfellow sobre la toma de Croya mediante arduos y violencias (en *Tales of a Wayside Inn*, 1837). Carecen de significación el relato en prosa de su paisano C. C. Moore (*George Castriot, surnamed Scanderbeg, King of Albania*, 1850), así como los dramas del alemán J. v. Auffenberg (1844), del sueco T. G. Rudbeck (1853) y del francés G.-C. Pertus (1870).

podgotovki N. N. Rozov, N. A. Čistjakova (Akademii nauk SSSR), 1957.

**Sócrates.** — La existencia y el destino del filósofo griego Sócrates (469-399 a. de C.), que pretendía enseñar a sus prójimos a conocerse a sí mismos, fue acusado por sus enemigos de desprecio a la divinidad y corrupción de la juventud y, tras su negativa, fue condenado a muerte, han sido transmitidos con tal prolijidad por Platón y Jenofonte, que la posteridad ni pudo dejar de lado estas fuentes, ni superarlas literariamente. Con el retrato hecho por éstos no cuadraba el satírico de Aristófanes, que tuvo a Sócrates por un representante de los sofistas y, en *Las Nubes* (423 a. de C), daba por descontado que aquél era un falsario de la inteligencia y un rábula.

Ya el *Sterbende Sokrates* de Hofmann von Hofmannswaldau (drama, 1679) no es más que una transcripción de la paráfrasis del *Fedón* de Teófilo. El Racionalismo, que veía en Sócrates a su precursor, fue el que fijó primeramente su imagen para la Edad Moderna, venerando tanto al sabio racionalista como al Sócrates sabirita; su frecuente aparición en los tan populares «diálogos de difuntos», así como la admiración de las anacreónticas de Wieland y Hamann por él, dan testimonio de la proximidad interna que la época sentía hacia Sócrates. Llama la atención, en cambio, que su destino no fuese adaptado literariamente durante este período más que por autores de poca monta como, por ejemplo, W. F. Heller (*Socrates, der Sohn des Sophroniscus*, novela, 1790). El *Alkibiades* de Lessing (h. 1760) quedó inconcluso y los planes de Goethe y Hölderlin para dramas socráticos no llegaron a realizarse. En la novela epistolar de Wieland *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen* (1802), Sócrates es personaje secundario.

Un motivo que se repite con frecuencia en las obras socráticas de los siglos XIX y XX, por lo demás bastante heterogéneas en su descripción del protagonista, es la antítesis de los principios ético y estético, que resuena ya en la oda *Socrates und Alkibiades* de Hölderlin (1797) y que más tarde intentó plasmar en su drama el danés A. Oehlenschläger (1836); la reconciliación con el principio estético, a que se aspira en estas obras, encarnado en Aristóteles, que ama a la hija de Sócrates, no se ha logrado sin embargo más que exteriormente. En L. Eckardt (drama, 1858), Sócrates aparece, por el contrario, como víctima trágica del pro-

G. Petrovitch, *Scanderbeg (Georges Castriot)*, *Essai de bibliographie raisonnée*, Paris, 1881; B. B. Ashcom, «Notes on the Development of the Scanderbeg Theme» (*Comparative Literature*, 5), 1953; W. Steltner, «Zum Geschichtsbild des albanischen Nationalhelden Georg Kastriot genannt Skanderbeg» (*Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 4), 1956; *Povest' o Skanderbege*. Izd.

greso humano, en aras del cual se ve obligado a privar a los atenienses de sus dioses. Se convirtió en tema central la disputa en torno al principio estético en la novela *Aspasia* de R. Hamerling (1876); al ser rechazado Sócrates por su amada Aspasia, tiene conciencia de su fealdad y encuentra el camino de la resignación. A los ojos de Hamerling, la evolución de Sócrates hacia el principio ético, llevada a cabo también por Pericles, es un síntoma de decadencia de la cultura griega. La primera parte de la novela de F. Lorenz (1938), en la que la discusión de Sócrates con Pericles se produce de forma parecida, como un camino hacia el dominio sobre sí mismo, demuestra su afinidad con Hamerling. No como resultado de una herida interna, sino como fuerza auténtica aparece la filosofía socrática en la comedia *Die grosse Hebammenkunst* (1927) de R. Walter, en la que Sócrates cree que sólo su muerte apartará a los hombres del camino equivocado, y en la novela de V. Kopp *Sokrates träumt* (1946), en la que el soñador Sócrates aparece como eterno acusador, que no permite disfrutar de sus acciones a los que obran injustamente. Los dramas de E. Hermann (1888) y J. Knittel (1941) se conforman con imitar las fuentes clásicas.

El curioso contraste entre las facultades espirituales y metas del filósofo y las situaciones y modos de actuar a que le obligó la vida —la capacidad combativa del hombre pacífico, la de bebida del abstemio y el dilema doméstico del hombre superior, sacado a la luz por las anécdotas narradas por los escritores clásicos posteriores sobre su esposa Jantipa—, ha servido de tentación para buscar los aspectos cómicos de esta figura eminentemente seria. Ya J. U. König escribió la comedia *Der gedultige Sokrates* (1721) y en 1885 apareció el *Socrate et sa femme* de Th. de Banville. En el año 1884, F. Mauthner (*Xanthippe*, novela) hizo un intento de justificación de la mujer que, claro está, fue a costa de un Sócrates rebajado a frío sabelotodo y padre de familia irresponsable. El fracaso de Sócrates como esposo es también el contenido de la segunda parte de la novela de Lorenz anteriormente citada. El matrimonio con Jantipa es en estas novelas, como ya lo fue en Hamerling, una solución de emergencia tras la renuncia a la amada Aspasia, renuncia sobre la que H. Hömberg escribió una comedia (*Der tapfere Herr S.*, 1941). Alcibíades, en favor del cual renuncia Sócrates en

la obra de Hömberg, es el adversario del filósofo en la obra de G. Kaiser *Der gettete Alkibiades* (1920), que extrae también su aspecto tragicómico de la contradicción de la vida de Sócrates; tres veces salva el filósofo al hombre de acción, es decir, renuncia involuntaria-voluntariamente a su favor, y al final tiene que sacrificar su vida para pagar la culpa del desertor; de este modo, el que sólo valora el espíritu rinde tributo al mismo tiempo al cuerpo, al que desearía despreciar. Héroe y estrategia contra su voluntad es Sócrates en el relato de B. Brecht *Der verwundete Sokrates* (1949), pues al clavarse una espina en el pie se ve impedido en la huida. Con motivo de un homenaje público corre el riesgo de que se sepa el motivo de su supuesto valor; Sócrates se confía entonces a Alcibíades, el cual juzga que, pese a todo, Sócrates es un valiente, porque en tal situación ningún hombre se habría atrevido a confesar su debilidad.

W. Hertel, *Sokrates in der deutschen Dichtung der Aufklärung*, tesis, Munich, 1921; O. Gigon, *Sokrates. Sein Bild in Dichtung und Geschichte*, Berna, 1947; E. Abma, *Sokrates in der deutschen Literatur*, Nimega, 1949.

**Sofonisba.** — La historia de Sofonisba, hija del cartaginés Asdrúbal, fue transmitida ya en dos variantes por la historiografía antigua. Según Livio, Sofonisba convirtió a su esposo, el anciano rey Sifax de Numidia occidental, de amigo en enemigo de Roma, consiguiendo, después de la derrota de éste por los romanos, impresionar de tal forma al aliado de Roma y rey de Numidia oriental expulsado por Sifax, Masinisa, que éste le prometió no entregarla a Roma, casándose con ella para protegerla. Sifax, prisionero de los romanos, advirtió a Escipión de la enemistad de su esposa hacia Roma, por lo que éste exigió su entrega. Ligado por su compromiso con ambas partes, y sin encontrar otra solución, Masinisa envió a su esposa un veneno, que ésta tomó. Apiano de Alejandría motivó el segundo matrimonio de Sofonisba en un antiguo compromiso entre ésta y Masinisa, sacrificado en aras de la política de alianza cartaginesa.

Los treinta adaptadores que ha tenido el argumento en la historia moderna de la literatura se dejaron tentar por la fábula rica en pasiones y transformaciones y por el heroico final de la protagonista, pero fracasaron generalmente al presentar unos caracteres poco satisfactorios de los tres pro-

tagonistas y una posición poco clara de la heroína. A pesar de todos los esfuerzos por presentarle como intrigante celoso o también como esposo confiado, Sifax continúa siendo un marido engañado, que después de su derrota se muestra mezquino y vengativo. Masinisa, al que se le atribuía pasión juvenil, continúa siendo un mentecato que se ha dejado atrapar o un exaltado cuyo sistema de escabullirse del conflicto con la muerte de su esposa carece totalmente de grandeza. La actuación de Sofonisba, sobre todo su bigamia, admite la disculpa del fanatismo patriótico o del nuevo brote de una antigua pasión, motivos que no se excluyen uno al otro, pero tampoco son fáciles de mezclar.

La historia literaria del argumento comienza en el Renacimiento italiano con la *Sofonisba* de Jacopo Castellino (s. xv) y con la dramatización de Galeotto del Carretto (h. 1500). Fue representativo el drama de G. G. Trissino *Sofonisba* (1515), que mezcló motivos de Livio con otros de Apiano eligiendo por primera vez las etapas decisivas de la acción; Sofonisba, aquí también madre de un hijo, resulta más conmovedora que heroica. Bandello contó la historia en sus *Novelle* (1554-1573). Imitan a Trissino las tragedias de Mellin de Saint Gelais (1559) y Claude Mermet (1584), que comienzan en el palacio de Sofonisba y con la derrota de Sifax, pero todavía no saben utilizar adecuadamente el viejo amor para explicar la transformación de los antiguos enemigos. A. de Montchrétien, por el contrario, con *La Carthaginoise ou la liberté* (1596) se ciñó exclusivamente a Livio, mencionando por primera vez la crisis de conciencia de Masinisa. N. de Montreux (1601) motivó los hechos en el amor y el deseo de Masinisa de recuperar a Sofonisba; el envío del veneno es estimado como «solución digna de un rey».

Las adaptaciones no francesas de principios del siglo xvii trataron el argumento con mayor libertad y trasladaron el comienzo de la tragedia a la historia previa, en la que Sofonisba se ve obligada a sacrificar su amor. John Marston (1606) se basó en el relato de Painter (*Palace of Pleasure*, 1556/1557), que seguía al de Bandello, presentándolo como drama de celos, en el que Sofonisba no llega nunca a ser la esposa del celoso Sifax, ebrio de amor, y finalmente sacrifica su vida, para liberar del conflicto al amado Masinisa. El español Gaspar de Aguilar (*Los amantes de Cartago*, 1614) in-

ventó el amor de Escipión por Sofonisba como motivo para la orden de entrega; pero el romano renuncia y autoriza el matrimonio de Masinisa con Sofonisba, a la que un criado ha entregado en lugar del veneno un somnífero. Las modificaciones más razonables fueron las de Jean Mairet en 1634: los motivos de la protagonista continuaron también aquí siendo insuficientes, pero Mairet eliminó la bigamia, haciendo que Sifax muriese en el campo de batalla, y ennoblecía a Masinisa, que se mata junto al cadáver de su esposa. En cambio, P. Corneille (1663) hinchó los acontecimientos con la introducción de una rival de Sofonisba, que para él es sólo política, reduciendo a Masinisa a personaje totalmente pasivo. Fue más afortunada la introducción de \*Aníbal por el inglés N. Lee (*Sophonisba or Hannibals Overthrow*, 1676), que, lo mismo que Mairet, hizo que los esposos muriesen juntos. En el siglo xvii el argumento fructificó también en Alemania. Ph. v. Zesen ofreció con su *Afrikanische Sophonisbe* (1647) la traducción de una novela cortesana de F. de Gerzan du Sonoy; C. Ch. Dedekind tradujo un poema didáctico dialogado del holandés J. Cats (*Masinissa und Sophonisbe*, 1654) y G. Neumark publicó una *Verhochteutsche Sophonisbe* (1651). El drama de D. Caspar von Lohenstein *Sophonisbe* (1682) es característico del barroco tardío con su acción complicada y sangrienta y su abundancia de personajes; Lohenstein no utilizó el motivo del antiguo compromiso; Masinisa envía el veneno a Sofonisba, arrepintiéndose después, pero demasiado tarde, y desea quitarse la vida, lo que es impedido por Escipión.

En el siglo xviii el francés La Grange-Chancel (1716), que inventó una rebelión fracasada de Masinisa para salvar a Sofonisba, así como el inglés J. Thomson (1729), que inventó una intervención conciliadora demasiado tardía por parte de Escipión, y el italiano Alfieri (1789), que transformó la envidia y el odio de los cuatro protagonistas en una competición de nobleza, volvieron a probar de nuevo en sus dramas lo apasionado del argumento, y Voltaire refundió la obra de Mairet (1770). Tenemos también en este siglo unas diez óperas de Sofonisba, siendo la más conocida la de Gluck (1765). Existen algunos dramas alemanes como epígonos, que en parte combinan motivos de sus antecesores (F. L. Epheu, 1782; G. A. H. Gramberg, 1808) o también presentan a la patriota Sofonisba bajo el signo del nacionalismo (J. Schadbey, 1838; H. Hersch,

1859; R. Prölss, 1862; J. F. Horn, 1862; F. Roeber, 1862) y en parte introducen innovaciones inadecuadas al argumento: así, por ejemplo, en la obra de V. Hake (1839), Sofonisba, moribunda, prepara una reconciliación de los dos esposos. E. Rüffer (1857) convirtió a Masinisa en hermano de Sifax; E. Geibel (1868) inventó un amor desgraciado de Sofonisba hacia Escipión, y P. J. Dalban (1850) hizo que Masinisa propusiese un matrimonio de a tres.

El argumento, desarrollado y refinado principalmente en Francia, halló allí también adaptadores en el siglo xx (A. Poizat, drama, 1913; Y. Péneau, *Les Barbares*, drama, 1952).

A. Andrae, *Sophonisbe in der französischen Tragödie mit Berücksichtigung der Sophonisbe-Bearbeitungen in den anderen Literaturen*, tesis, Göttingen, 1889; Ch. Ricci, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, tesis, Grenoble, 1904; A. José Axelrad, *Le thème de Sophonisbe dans les principales tragédies de la littérature occidentale*, Lille, 1956.

#### Sollmán II. Ver Mustafá.

**Sueño del campesino, El.** — La historia de un hombre de los estratos sociales inferiores, que durante un sueño o en estado de embriaguez es trasladado a una esfera social superior y más tarde es devuelto por el mismo camino a su antigua posición, es con toda probabilidad de procedencia oriental. La encontramos por vez primera en *Las mil y una noches*, en la historia «Del despertar del durmiente». Harún al Raschid, agradecido al joven comerciante Abu Hasán por la hospitalidad que éste le ha brindado, manda que se le traslade al palacio califal mientras duerme bajo los efectos de un somnífero, de forma que despierte en la cama del califa. El comerciante tiene la oportunidad de castigar a un estafador; pero además, con su tacto y sentido común, demuestra que es digno del honor que se le ha dispensado. Cuando a la mañana siguiente despierta en su propia cama y cree continuar siendo califa, su madre le llama loco. Finalmente, él mismo acaba creyendo que su aventura ha sido un sueño, hasta que el califa le aclara la verdadera situación.

Este argumento limitado, pero de gran efecto, y que incita a pensar, a pesar de sus caracteres divertidos, ha sido interpretado y transformado en las direcciones más diversas. Sus posibilidades están relacionadas con el modo de ver el sentido y contrasentido de las diferencias de clase y la igualdad o desigualdad de los hombres. En la narra-

ción de *Las mil y una noches* parece existir cierta tendencia a la idea de igualdad: la capacidad de gobernar aparece como independiente del estrato social. Este criterio puede llevar hasta la glorificación de un regente accidental como en este caso, incluso puede servir para caricaturizar lo principesco como poder de clase y permite quizá también al potentado accidental vengarse de algún compañero de casta. En cambio, si se aceptan como reales las diferencias de clase, gusta encarnar en el advenedizo a calaveras y tontos y descubrir en el despotismo del efímero rey la bajeza de la naturaleza humana, que no aparece mitigada por ninguna clase de educación, cultura o responsabilidad. El argumento tiene posibilidades cómicas, pero también trágicas, y es, por su acción unilateral, apto para el cuento y la novela corta, con las ampliaciones correspondientes, pero también para el drama y sobre todo para la comedia.

El argumento aparece en el siglo xvi, en Alemania. Su primera reproducción en las *Cartas* de Luis Vives (1556) parece ser de procedencia oriental directa: el rey es aquí Felipe el Bueno de Borgoña; su sustituto, un hombre borracho de los estratos sociales más bajos. La elevación de rango queda, pues, reforzada por la baja clase social y moral del «soñador»; esta forma fue conservada en adelante por la mayoría de los adaptadores. La moraleja que se deduce de la acción —la vida como sueño, como farsa— proporcionó al argumento mayor difusión en la época barroca. En forma de cuento fue transmitido por Pontus Heuterus (*Rerum Burgundicarum libri sex*, 1584), Goulart (*Histoires admirables et mémorables de nostre temps*, 1604), Barclay (*Discourse of the Felicity of Man*, 1598) y David Chytraeus (*Chronicon Saxoniae*, 1595) con escasas variaciones.

En Vives se basaba un drama inglés anónimo *The Taming of the Shrew* (1594), que fue la fuente de la comedia de Shakespeare del mismo nombre aparecida poco después. La observación de Vives de que se había celebrado una representación teatral en honor del supuesto príncipe dio ocasión para utilizar la fábula del sueño del labrador —aquí, el tonelero Sly— como acción enmarcadora de la comedia añadida. El lord, que regresa de caza, encuentra delante de la taberna al borracho, cuya transformación bajo la impresión del nuevo ambiente se convierte en el tema psicológico del preámbulo, mientras que Shakespeare resuelve di-



rectamente el retorno a la realidad. Ya un proyecto de Shakespeare había ampliado la acción con un paje que actúa como «lady» del palacio; el papel del «soñador» sigue siendo el de un majadero. La comedia enmarcadora continuó viviendo independientemente de la fábula educadora con diferentes adaptaciones en la escena inglesa y se conservó también en forma de balada *The Frolicsome Duke or the Tinkers Good Fortune*, en las *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) de Percy.

En Alemania, el argumento recibió por primera vez forma dramática en el *Somnium vitae humanae* (1605) del párroco pomerano L. Hollonius, quien, sin embargo, por temor al escándalo, situó fuera de la escena casi toda la actuación del labrador como rey. La moraleja de lo perecedero de todo lo terreno, que acompaña al argumento a partir de Vives, salió al encuentro de la intención del drama jesuítico, en cuyo ámbito aparece por primera vez en 1623 en Ingolstadt (*Iovianus castigatus*) siendo después utilizada con mucha frecuencia, según la versión narrativa de Bidermann (en *Utopia*, 1640). Bidermann añadió al primero un segundo sueño: su «homo paganus» despierta la segunda vez en el patíbulo y se cree muerto, un acto de perdón fingido le libera; pero esta variante encontró escasos seguidores. Una obra representada en Dillingen (*Ioviani superbia*, 1642) ve por primera vez, en la broma del señor de alto rango, un acto de arrogancia ultrajante; por su parte, un drama jesuítico tardío de Ducerceau *Les Incommodités de la grandeur* (1717) hace comprender al «soñador» lo duro que es el oficio de rey. También los teatros ambulantes conocían el argumento. El *Niederländischer Bauer* de Christian Weise (1700) se mantiene estrechamente en la línea de Bidermann, incluso en el cruel final, pero tiene un carácter grosero y tosco. El hecho de que este argumento esté incluido en los *Frauenzimmergesprächspiele* de Harsdörffer (1641/1649), nos demuestra el grado de difusión que había alcanzado hacia mediados del siglo XVII; la historia es propuesta aquí como «la más conocida» para un motivo de un tapiz.

Una orientación trágica completamente nueva fue la de Calderón en *La vida es sueño* (1635). Aquí fundió este argumento con el de \*Barlaam y Josafat y lo trasladó al príncipe Segismundo de Polonia: el príncipe, criado en prisión, apartado de toda cultura e ignorante de su origen —pues su

padre había querido probar su carácter, a causa de una profecía—, despierta como príncipe en palacio. El salvajismo innato y la sed de venganza del sojuzgado se convierten en malicia animal, y esto hace que le tengan que devolver a su prisión, haciéndole creer que todo ha sido un sueño. Cuando es liberado por el pueblo y derrota a su padre, cree volver a soñar y actúa con sabia moderación, tras lo cual puede comenzar su gobierno. Este nuevo elemento, es decir, la transformación del soñador por medio de sus experiencias, incitó a Grillparzer a la inversión del tema en *Der Traum, ein Leben* (1834). En este drama, un sueño es tenido por realidad y se convierte en causa de la transformación; con esto, el camino se apartó del carácter específico del argumento. Hugo von Hofmannsthal suprimió totalmente el motivo del sueño en su obra escénica *Der Turm* (1925), basada en Calderón: el príncipe pasa despierto de la prisión a la realidad política, y de este modo la fábula histórica del príncipe Segismundo fue separada otra vez del argumento del campesino soñador.

En Holanda encontró pronto acogida el enfoque dado por Shakespeare; M. Gramsbergen (*Kluchtige Tragoedie van den Hartoog van Pierlepon*, 1650) lo unió a la fábula de Peter-Squenz, y M. Fokkens (*Klucht van Dronkken Hansje*, 1657) lo unió a una historia amorosa que más tarde se convirtió en la acción principal en el *Krelis Louwen, of Alexander de Groote op het poëtenmaal* de Pieter Langendijk (1715): la elevación del campesino sirve aquí a un amante de patraña para curar la megalomanía de su suegro; esta obra, muy apreciada en su época, fue traducida al francés y al alemán. El adaptador que obtuvo mayor éxito fue el danés L. Holberg, con su *Jeppe vom Berge* (1722), en el que consiguió convertir la fábula escueta tomada de Bidermann, sin unión de ninguna clase con otro argumento, en un aceptable argumento de comedia. En la figura del campesino Jeppe, que se despierta convertido en barón, nos muestra el repentino ascenso de un hombre sencillo, que se siente vengador de los oprimidos y se convierte a su vez en tirano y salvaje; su propia esposa le acompaña como señora baronesa.

Tampoco han faltado cultivadores del argumento en el siglo XIX, pero se trata sólo de adaptaciones ingenuas y juguetonas apartadas de la problemática social. Heinrich Zschokke (*Der Blondin von Namur*, 1813) lo

aderezó al estilo de la historia espeluznante; en el poema de G. Görres *Der Schneider von Burgund* (1834) continúa la influencia de la balada romántica, y las dos adaptaciones dramático-musicales, la opereta de J. v. Plötz *Der verwunschene Prinz* (1844) y la ópera de A. Adam *Si j'étais roi* (1853), retornaron otra vez al carácter fabuloso de la versión oriental original que vimos; en Adam el pobre pescador Zepheris recibe al despertar realmente a la princesa y el reino. A principios del siglo xx el argumento ha vuelto a ser tratado de forma más trascendente. La comedia de G. Hauptmann basada en Shakespeare, *Schluck und Jau* (1900), logró un incremento argumental haciendo que fuesen dos los pobres diablos burlados: al Jau que se despierta convertido en príncipe le colocan enfrente a su compañero Schluck, a quien han obligado a hacer el papel de «lady» —al actor de buena fe, el actor consciente del objeto del fraude—. El temor secreto de perder la dicha inesperada hace crecer el gusto de Jau por el placer y el poder hasta convertirlo en megalomanía. Al lado de la crítica de arriba encontramos en Hauptmann la crítica de abajo: lo malvado de la broma de los distinguidos y hastiados caballeros es criticado claramente. En 1902, Justin Huntley McCarthy intentó incluso ampliar el argumento hasta la novela (*If I were King*): Luis XI de Francia hace que el poeta revolucionario François Villon despierte convertido en «grand constable» de Francia; sin embargo se explica a Villon lo ocurrido y se le exige, bajo amenaza de muerte, demostrar su capacidad como regente de Francia durante una semana. Un caso parecido lo hallamos en *Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy* (1903) de H. Mann respecto al joven mendigo Nino, que si bien empieza en broma, termina en gobierno consciente. Esta adaptación y la citada anteriormente se hallan ya en el límite de una tradición argumental diferente, en la que no se trata de un «soñador», sino de una permuta consciente entre un personaje de posición elevada con uno de posición inferior, como por ejemplo en *The Prince and the Pauper* de Mark Twain (1882), en que no se engaña al que ha sido elevado, sino a los que le rodean. En la tragi-comedia *Bacchus* (1951) de J. Cocteau, en lugar del sueño se hace uso de una costumbre popular: en una ciudad del sur de Alemania, del siglo xvi, se elige cada año por las fiestas de la vendimia a un joven para

que haga de rey y de Baco durante esa semana, disponiendo de un poder absoluto. Como esta elección condujo a un hijo del duque a la presunción y al suicidio, éste quiere desprestigiar tal costumbre para suprimirla. A tal fin hace que elijan a un tonto del pueblo. Las únicas limitaciones a que queda sometido son las de su propio trastorno; el aldeano aprovecha su cargo para introducir disposiciones que revolucionan a todo el mundo. Un hijo del duque lo salva del linchamiento disparándole una flecha que lo hiere mortalmente. La vieja fábula parece que pretende poner de relieve el aislamiento tan tremendo en que viven los jóvenes que sólo se sienten obligados consigo mismo y rechazan las normas de toda política, cualquiera que ésta sea.

P. Blum, «Die Geschichte vom träumenden Bauern in der Weltliteratur» (*Programm Teschen*, 35), 1908.

#### Suleica. Ver José en Egipto.

**Susana.** — Los Apócrifos del Antiguo Testamento transmiten la historia de Susana, la esposa de Joaquín, cuya belleza despertó la concupiscencia de dos ancianos lujuriosos; la sorprenden en su jardín durante el baño, y al ser rechazados arman escándalo, acusándola de adulterio con un joven. Susana es condenada a muerte de lapidación, pero el jovencito Daniel, el futuro profeta, se hace cargo de ella, interroga a los ancianos por separado descubriendo el engaño por las declaraciones contradictorias de ambos sobre el árbol al pie del cual dicen se ha producido el adulterio. Finalmente son conducidos los viejos a la muerte en lugar de Susana. Esta narración moralizante, de la que una refundición ampliadora de Teodocio incluyó un papel más activo del esposo, tuvo originalmente carácter puramente profano, reuniendo dos motivos legendarios: el de la inocencia perseguida (\*Genoveva) y el del muchacho sabio, que en lugar de los jueces fracasados encuentra la sentencia sabia adecuada, tan popular en las narraciones orientales. Hasta la traslación del papel del muchacho al joven Daniel, la leyenda no fue apta para los objetivos didáctico-ejemplarizantes y no se aproximó al tipo de la leyenda agiográfica. Como consecuencia de sus rasgos legendarios fue recogida casi intacta en la antología de las *Mil y una noches* y entre las historias amorosas de Ibn as Sarradsch.

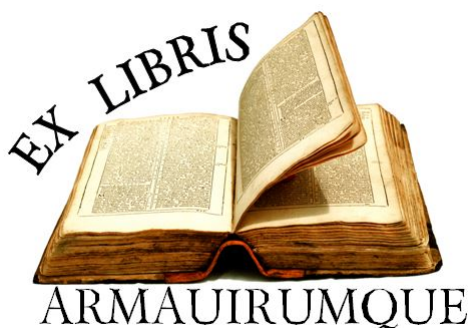
Su elemento moral edificante convirtió al argumento en terreno abonado para el drama del siglo xvi. El primer drama anónimo sobre Susana, de la Viena de finales del siglo xv, traslada lo épico a tres partes dramáticas bien clasificadas —escena del jardín, juicio, intervención de Daniel— y termina en forma de comedia. Independientemente de esta obra, Sixt Birk escribió en 1532 una obra burguesa sentimental, en la que las escenas del juzgado ocupan casi la mitad, y el marido, los parientes y los criados de Susana intervienen en su defensa. P. Rebhun (1535) repartió el argumento en cinco actos y motivó la coacción a la protagonista con un viaje del marido, que había confiado, precisamente él, a su esposa al cuidado de los dos ancianos y no regresa hasta que la condenada es llevada a recibir su castigo. El carácter falso y avaricioso de los dos ancianos se ejemplifica en su comportamiento con dos pobres viudas. Poco después de Rebhun volvió a adaptar Birk el argumento con mayor tensión, en latín; al lado de la penetración de la didáctica, hay que hacer notar también una evolución hacia lo «espectacular»: Para decidir sobre el castigo que se ha de dar a los dos viejos se hace aparecer en escena a Nabucodonosor con toda su corte. Frente a la elaboración dramática del argumento lograda por Birk y Rebhun desmerece mucho un drama anónimo aparecido en Nuremberg en 1534. Necesita los dos primeros actos para caracterizar al esposo y a los dos ancianos, y hasta el tercer acto no comienza la acción correspondiente al texto bíblico. Una dramatización de Stöckel (1559) se cifie a la latina de Sixt Birk trasladando —probablemente por decencia— la escena decisiva del jardín a los bastidores. La importancia del drama latino sobre Susana de N. Frischlin (1577), que utilizó hábilmente a Birk y a Rebhun, se basa en la característica diná-

mica y en la contrastación de los dos pervertidores. En Frischlin se basan a su vez el drama latino de Schonaeus (1595), en el que la didáctica reduce los caracteres a simples propagandistas, y la *Susana* del duque Heinrich Julius von Braunschweig (1593), que abandonó el montaje dramático en favor de las repeticiones y añadidos característicos de los personajes cómicos.

El montaje académico del argumento en el siglo xvii, sobre todo en el drama de los jesuitas (Adrien Jourdan, 1653), que cultivaron el argumento hasta muy entrado el siglo xviii, se basaba con frecuencia en Frischlin. Comienzos de adaptación musical se vieron ya en S. Israel (1607), pero las óperas y oratorios susánicos existentes hasta el siglo xviii no tuvieron mucho mérito. También se ha tratado en forma de narración en verso la historia de la inocencia perseguida (A. de Montchrétien, *Suzanne ou la Chasteté*, 1601).

El argumento, carente en el fondo de dialéctica, no ha tenido gran influencia en la dramaturgia moderna. C. L. Werther colocó en su obra *Susanna und Daniel* (1855) en primer plano a tres celosos rabís con estilo de comedia, y en el drama *Susanna im Bade* de H. Salus (1901) incluso los escasos comienzos dramáticos fueron disueltos por un ambiente lírico. Susana es aquí viuda, y Daniel, impresionado por su belleza, no halla la verdad con su sabiduría, sino que arranca a uno de los dos viejos la confesión de su culpa.

R. Pilger, *Die Dramatisierungen der Susanna im 16. Jahrhundert*, 1879; A. v. Weilen, «Ein neues Susanna-Drama» (*Literarisches Echo*, 3), 1900/1901; W. Baumgartner, «Susanna. Die Geschichte einer Legende» (*Archiv für Religionswissenschaft*, 24), 1926; B. Heller, «Die Susannaerzählung: ein Märchen» (*Zeitschrift für alttestamentliche Wissenschaft*, NF, 13), 1936; Adrien Jourdan, *Susanna, a Critical Edition of the Latin Text with a Study of the Play...* by Sister L. M. Coffey, Baltimore, 1942.



# T

**Talestris.**—Según Diodoro (*Biblioteca*, capítulo 77), Talestris fue una reina de las Amazonas que gobernaba el país comprendido entre los ríos Fasis y Termodonte y que salió al encuentro del ejército de \*Alejandro Magno. Talestris dejó el grueso de sus tropas en la frontera de Hircania y cabalgó con trescientas amazonas hasta donde estaba Alejandro para que éste la hiciera madre, según ella misma lo explicó: pues, como Alejandro había resultado ser el más grande de los hombres y ella misma era superior a todas las mujeres en fuerza y en valor, el hijo que de ellos naciera sería superior a todos los mortales. El rey convivió durante dos semanas con Talestris y luego la envió de nuevo a su país colmándola de magníficos regalos. Del ulterior destino de esta amazona nada nos dicen ni Diodoro ni, después de él, Quinto Curcio Rufo (*Historia Alexandri Magni Macedonis*, libro VI); éste añade que a Alejandro le hubiera gustado tenerla como aliada y que más por cortesía que por inclinación propia accedió al ruego de Talestris, proponiéndole que, si el hijo fuera niña, se quedase con ella, y si niño, se lo enviase a él. Del mismo modo relata el suceso Justino (*Historiae Philippicae*, XII)

Ya en la Antigüedad se hizo constar que la aventura de Talestris no era un hecho histórico, sino que se debía tratar de una invención. La novela del Pseudo-Calístenes (s. III d. de C.) sobre *Alejandro* ha reducido más bien al ámbito de negociaciones diplomáticas el encuentro de Alejandro con las Amazonas y ha prescindido de la figura de la reina: el rey envía a la principal de las Amazonas un escrito en el que les exige se sometan por las buenas, le paguen tributo y le concedan una tropa auxiliar femenina,

lo cual consigue en el siguiente intercambio epistolar, tras haberle expuesto las Amazonas su constitución política y haberle advertido de su poder bélico para que desistiera de una conquista por la fuerza. La tradición medieval de Occidente sobre este argumento, que va desde el *Strassburger Alexander* (h. 1170) hasta el *Grosser Alexander* (s. XIV) y la novela en prosa de Johannes Hartlieb (1444), se basa fundamentalmente en el Pseudo-Calístenes o en sus intérpretes latinos Julio Valerio (h. 300) y el arcipreste Leo (*Historia de preliis*, s. X); por tanto, desconoce el escabroso episodio de Talestris. De todas formas, la *Historia de preliis* había introducido a la reina como parte negociadora con Alejandro, ampliando algo los sucesos que relata el Pseudo-Calístenes: una vez que las negociadoras designadas por ella han llegado a un acuerdo, aparece la reina con un grupo de Amazonas en el campamento de Alejandro y hace una exhibición de equitación y estrategia. Se traslucen en este relato ciertas resonancias del encuentro originario. En Francia puede seguirse el rastro a esta versión hasta que se imprime en prosa el *Alejandro* en el siglo XVI. La composición más libre es la de Lambert li Tors y Alexandre de Bernay (*Li Romans d'Alixandre*, s. XII). La invasión de Alejandro se le anuncia en sueños a la reina de las Amazonas, que en la obra de éstos se llama Amabel. Inmediatamente —sin haber recibido mensaje alguno de Alejandro— le envía presentes por medio de dos bellas muchachas, de las cuales se enamoran al instante dos caballeros de Alejandro; luego llega la misma Amabel en persona con mil doncellas y hace una exhibición de sus artes de montar a caballo. Sólo aquellos poemas medievales que tenían como fuente a

Quinto Curcio Rufo se tuvieron que enfrentar con una reina que tan abiertamente exponía sus pretensiones, y buscaron el único desenlace posible para una mentalidad caballeresca, a saber, atribuyendo este deseo no a fines políticos, sino a la pasión amorosa de la reina. Tal es el caso de la epopeya en latín de Walter von Châtillon (1180), que, no obstante, sigue bastante estrictamente la fuente antigua y narra los sucesos con sobriedad; Talestris parece afectada más bien por la curiosidad que por el amor. Los verdaderos conformadores del episodio de acuerdo con el espíritu de la épica cortesana fueron Rudolf von Ems (h. 1245) y Ulrich von Etzenbach (1270), que se remite a Walter von Châtillon. En la obra de Rudolf von Ems, Talestris manda unos mensajeros ante Alejandro para que pregunten si su visita será bien acogida por él. Durante su encuentro le cuenta ella la historia y organización de su Estado, se niega a pagar tributos y finalmente expone su deseo, apelando a sus propios dioses e insistiendo en que ella expresa «*âne wîpliche gîr*». Alejandro se niega al principio, ya que un paso así hará desgraciada a ella misma o a su propia esposa; por fin le da trece días para que reflexione, transcurridos los cuales vuelve a aparecer ante él, pero esta vez también Alejandro se siente vencido por el amor. Rudolf von Ems es el único que informa de que el fruto de aquella convivencia de dos semanas fue una hija. En Ulrich von Etzenbach tiene forma más concisa la pequeña novela amorosa de estilo cortesano: la reina se enamora de Alejandro nada más entrar en su campamento, éste al principio la rechaza, pero luego le concede una noche de amor a espaldas de los séquitos de ambos.

Los dramas dedicados a Alejandro durante los siglos XVI y XVII prefirieron dirigir su atención a otras relaciones amorosas del personaje en lugar de al problemático encuentro con Talestris. El mérito de haber convertido en figura propiamente literaria a la reina de las Amazonas corresponde al *Sieur de La Calprenède*, el cual en su novela, coronada por el éxito, *Cassandre* (1644-1650), cambió de tal modo su destino que pudo ser aceptada como heroína en el sentido cortesano del término. El contenido de la novela consiste propiamente en la reunión de cierto número de príncipes y héroes con el fin de liberar a Estatira, la viuda de Alejandro, la cual, tras la muerte de aquél, se encuentra oculta bajo el nombre de Casandra debido a las intrigas de la celosa Ro-

xana. A este ejército de liberación acude también Talestris, que al contar su vida hace aparecer bajo una luz completamente nueva su encuentro con Alejandro. Ella está unida a Orontes, príncipe de los Masagetas, el cual, pasando desapercibido para todos, se encuentra entre las demás guerreras disfrazado de mujer. Mientras él defendía el Estado de las Amazonas contra los enemigos vecinos, aparece Alejandro en otra de las fronteras, y Talestris, para disuadirlo de la conquista del país, se presenta en el campamento griego. Sus guerreras, que desean una heredera para el trono, la mueven a que tenga relaciones amorosas con Alejandro, que Talestris rechaza. A Orontes llegan rumores de tales intrigas, que le inducen a abandonar el Estado de las Amazonas sin despedirse siquiera. Desesperada y deseosa de venganza, Talestris anda errante por el país buscando al que parece haberle sido infiel. Tras muchas vueltas y revueltas y malos entendidos, los amantes coinciden en el campamento de los aliados. Talestris renuncia al trono para casarse con Orontes y sugiere a su pueblo que abandone las vergonzosas costumbres de sus antepasados; como acceden a tal proposición, el reino de las Amazonas acaba por desaparecer.

Cuán fuerte ha sido el influjo de la belicosa reina de esta novela nos lo testimonia ya el «carrusel» montado el año 1650 con motivo de la coronación de la reina Cristina de Suecia: como símbolo de la superioridad de las mujeres sobre los hombres figuran en él las reinas de las Amazonas, Antíope, Pentésilaea y Talestris. En 1690 apareció por vez primera como tema de ópera la vida de Talestris escrita por La Calprenède (H. Ch. Postel, música de J. Ph. Förtsch: *Die grossmächtige Talestris oder letzte Königin der Amazonen*). Ateniéndose expresamente a la novela, Postel sólo trata la historia de amor entre Orontes y Talestris: ésta primeramente lo rechaza cuando se muestra a ella bajo su disfraz; pero luego, tras caer prisionera de un ejército enemigo y ser liberada por el mismo Orontes, se entrega a él; en el libreto de Postel no figura Alejandro para nada. Una ópera titulada *Talestris*, estrenada en Bayreuth el año 1717, tiene también como tema central el amor por Orontes; Talestris renuncia al trono en favor de la «primera de las Amazonas», Metesila. El amor entre Talestris y Orontes ha sido tratado también por la duquesa de Sajonia, María Antonia Walpurgis, en un «*Dramma per musica*» titulado *Talestri Regina delle*

*Amazzoni* (1765). La autora presentó sin embargo una parte algo más tardía del argumento; prescindió de la petición de mano del Orontes disfrazado; éste es prisionero de guerra y ha merecido la muerte. El motivo amoroso se duplica, pues un amigo de Orontes se enamora de Antíope, la hermana de Talestris. La ópera acaba con la reconciliación de los pueblos enemistados y con la unión de los amantes. Talestris y sus Amazonas parecen haber ejercido un influjo tan grande que una escritora anónima francesa, en una novela titulada *La nouvelle Talestris* (1700), pudo llegar a criticar la imitación que de éstas hacían las jóvenes de su tiempo: tras la lectura de *Cassandra*, una chica juega con su amiga a hacer de amazona, enamorándose del hermano de la amiga, que se parecía mucho a ésta; debido a la pérdida del amado, se vuelve loca, cabalgando en su busca por todo el país vestida de amazona.

También experimentó una renovación el episodio primitivo transmitido por la Antigüedad. El italiano Aurelio Aureli, en colaboración con G. Calvi, escribe un libreto para ópera (*Talestris innamorata d'Alessandro*, 1693, música de B. Sabadino).

H. A. v. Zigler und Kliphausen vuelve a trabajar sobre el complejo motivacional ideado por La Calprenède en el libreto para ópera *Die lybische Talestris* (1696, con música de J. Ph. Krieger; reelaboración anónima en 1709, música de J. D. Heinichen). La traslación del reino de las Amazonas a Libia, que data ya de la Baja Antigüedad, le dio la posibilidad de introducir una acción que recuerda a la de La Calprenède y de idear un tipo de heroína hostil a los hombres, la cual rechaza a su leal amante e incluso intenta matarlo; éste, sin embargo, persiste en seguir junto a ella disfrazado de mujer, consiguiendo al fin ser escuchado en la hora del peligro. Este reciente plan, procedente de la novela pastoril, fue enriquecido con motivos de la leyenda de Wlasta (\*Libusa) y asimilado al tema de las Amazonas que estaba de moda. El libreto de Zigler fue convertido en novela con una acción más compleja (1715), y posteriormente fue transformado en drama (*Der Triumph der beständigen Liebe oder die widerwärtigen Zufälle des Verhängnisses*, 1720).

El interés por el argumento, que gracias a la inventiva de La Calprenède experimentó un florecimiento al final del Barroco, se agotó prácticamente después. Debido a la divergencia que el motivo de las Amazonas

planteaba entre el odio a los hombres, por un lado, y el imperativo de la especie, así como la natural inclinación hacia los hombres, por otro, hizo que el Rococó sólo pudiera captar en él el aspecto cómico del mismo. La irrupción demasiado tardía del amor ha sido elevada por Kleist hasta el nivel de lo trágico en su *\*Penthesilea*, tras de la cual aparecen otras figuras de entre las Amazonas.

E. Frenzel, «H. A. von Zigler als Opernlibrettist. Die lybische Talestris, Stoff, Textgeschichte, literarische Varianten» (*Euphorion*, 62), 1968.

**Tamerlán.** — La imagen de Tamerlán o Timur (1336-1405), que siendo hijo de un Kan mongólico llevó primero una vida llena de aventuras, erigió después un imperio transoceánico, emprendió desde allí campañas de conquista hasta Persia y Asia Menor, hizo prisionero al sultán turco Bayaceto I en la batalla de Ankara y, finalmente, murió durante los preparativos de una campaña contra China, fue pintada ya con criterios muy contradictorios por los cronistas orientales coetáneos. Sus enemigos le atribuyeron un origen humilde y una vida de pastor y bandido, dudando de su ortodoxia debido a que tuvo consideraciones con el emperador griego. Criticaron sobre todo el trato dado a Bayaceto, al que no sólo hizo pasear en una jaula de hierro, sino que además lo utilizó como banqueta para subir al caballo, y a cuya hija entregó por esposa a uno de sus nietos. En cambio sus partidarios veían en Tamerlán al soberano legítimo, al generoso y prudente defensor de su fe y de su pueblo.

Para Ch. Marlowe (*Tamburlaine the Great*, drama, 1590), Tamerlán era un escarmiento de la crueldad oriental; sus hazañas —la conquista de Persia, de cuyo trono expulsó primero al hermano de Cosroes y después al propio Cosroes, y la derrota de Bayaceto y de su esposa, que desesperados se golpean el cráneo contra los barros de su prisión— se relatan, siguiendo la crónica, sin grandes añadidos. El español L. Vélez de Guevara (*La nueva ira de Dios y gran Tamorlan de Persia*, drama, 1624) puso en movimiento para la liberación de Bayaceto tanto a la mujer como a la antigua amante de éste; en venganza por el suicidio de Bayaceto, Tamerlán es envenenado y su ejército destruido por el emperador griego. El holandés Ser Wouters (*Den grooten Tamerlan*, drama, 1657) utilizó su adaptación de esta obra española para demostrar la futilidad de la

grandeza terrena. Tamerlán aparece por primera vez como amante rechazado por una enemiga —la esposa de Bayaceto— en la obra de Jean Magnon (*Le grand Tamerlan ou la mort de Bajazet*, drama, 1647), que, por cierto, recogió el esquema de la acción de un drama sobre \*Alejandro del Abbé Boyer. N. Pradon (*Tamerlan ou la mort de Bajazet*, drama, 1675) dio forma definitiva a este motivo; aquí Tamerlán ama a la hija de Bayaceto, Astérie, y con ello se convierte en rival del príncipe griego Andrónico, que incluso corteja a la amada en nombre de Tamerlán; después de haber fracasado todas las amenazas y chantajes, el suicidio de Bayaceto hace reflexionar al monarca, que renuncia a favor de Andrónico. El libreto de ópera de Agostino Piovene, al que después de M. A. Ziani (*Il gran Tamerlano*, 1689) pusieron música otros quince compositores más (F. Gasparini, 1710; F. Chelleri, 1720; L. Leo, 1722; G. F. Händel, 1724; G. A. Nini, 1728; N. A. Porpora, 1730; A. Vivaldi, 1735; Bernasconi, 1754; G. Scolarini, h. 1764; P. Guglielmi, 1765; el checo J. Mysliveček, que estuvo trabajando en Italia, 1771; A. M. G. Sacchini, 1773; F. Paër, 1796; G. Tadolini, 1818; A. Sapienza, 1824) y del que existe también una versión portuguesa (1738), se cñió al modelo de Pradon, pero introduciendo a la prometida de Tamerlán, llamada Irene, que con astucia y generosidad consigue apartarle de Asteria y atraerle hacia sí. De forma parecida recogió aún en 1739 De Pacarony (*Bajazet Premier*) la estructura de la acción de Pradon, pero poniendo al final la muerte trágica de la pareja de amantes en lugar de la renuncia de Tamerlán. En cambio un cuento aparecido en el mismo año que el drama de Pradon, *Astérie ou Tamerlan*, de Mme de Villedieu, eliminó a Tamerlán como protagonista, trasladando la lucha de los rivales por Astérie a los dos hijos de éste, de los que uno, al que no ama, se demuestra que no es verdaderamente su hijo. Esta narración, traducida al alemán y al inglés, fue el modelo para el drama de Ch. Sounders *Tamerlane the Great* (1681).

Ya en Pradon se anuncia la transformación del personaje de Tamerlán en el de un monarca bondadoso y generoso, que se impuso a finales del siglo XVII. La biografía de Du Bec (1594) y *The generall historie of the Turcs* (1603) de Knolles, que presentaron ambos a Tamerlán como representante de la tolerancia religiosa, sobre todo en sus relaciones con el favorito cristiano Axalla, con-

tribuyeron a formar la imagen del Tamerlán de la literatura del siglo XVIII. Parece tener a Knolles como fuente el drama *The Sacrifice* de F. Fane (1686), lo que puede comprobarse por el nombre de la esposa de Bayaceto, Despina, a la que Tamerlán corteja sin éxito y a la que sacrifica su propia hija, hasta que a las puertas de la muerte comprende la ceguera que ha sufrido por su pasión y las insinuaciones de una intrigante. En el drama de W. Popple, que se halla totalmente dentro del espíritu de ideas de tolerancia deísta (*Tamerlan the Beneficent*, 1692), el favorito Axalla pasa a primer plano como amante y protagonista; en la obra de N. Rowe (1701) su figura se convierte en prueba de la tolerancia y la amistad fiel de Tamerlán; los contemporáneos llegaron a atribuir, siguiendo probablemente una intención de Rowe, el antagonismo entre Bayaceto y Tamerlán al existente entre Luis XIV y Guillermo III. La amistad fiel es la virtud que, junto a sus aptitudes guerreras, caracteriza también al joven Tamerlán en la novela de Mlle de La Roche-Guilhem (*Thémir ou Tamerlan, empereur des Tartares*, 1708).

Apartado de esta tradición anglo-francesa se halla tanto un drama jesuítico muniqués del año 1706, que hace terminar el episodio, utilizado ya por Marlowe, de la lucha por el trono de Persia, con el justo castigo del fratricida por Tamerlán, como el grupo de obras alemanas con tendencia hacia un gran aparato escénico, que alaba el fiel amor de la esposa o prometida de Bayaceto, que le acompaña en su prisión (J. Ph. Förtsch, *Bajazet und Tamerlane*, opereta, 1690; Anón., *Der auf seltsame Art triumphierende Tamerlan*, 1738). Una obra de gran espectacularidad representada en Luneburgo en 1786 ofrece una versión completamente opuesta de los personajes: aquí es Bayaceto el amante rechazado y el asesino de la esposa de Tamerlán, al que éste castiga justamente. Tampoco en estas adaptaciones alemanas han quedado borrados los rasgos nobles del déspota predominantes en las adaptaciones tardías, que amplían libremente el argumento (E. Morel de Chefdeville/J. F. Reichardt, ópera, 1786; M. G. Lewis, *Timur the Tartar*, drama, 1811; I. v. Seyfried, *Timur*, melodrama, 1822): la pasión de Tamerlán por una mujer que le está vedada y se le niega, termina con la renuncia voluntaria o involuntaria y la reconciliación. Así aparece finalmente el argumento en la lírica del siglo XIX, vacío de toda realidad histórica, al transformar E. A. Poe (1827) la confesión

de su vida hecha por Tamerlán en un desahogo sobre lo efímero de la fama y la grandeza, y representar Ch. Brifaut (*La fille de Bajazet*, 1858/1859) a un Tamerlán que perdona y renuncia al amor con facilidad. El sangriento tirano histórico se ha convertido en el símbolo del monarca sabio, generoso, dispuesto a renunciar a su felicidad personal.

Pero Tamerlán vuelve a ser representante de una espectacular crueldad cuando en la novela de R. de Obaldia (*Tamerlan des coeurs*, 1955) se comparan las acciones del conquistador asiático con las de un joven escritor parisino que, en aras de su propio progreso, sacrifica a la mujeres que lo aman.

M. Degenhart, «Tamerlan in den Literaturen des westlichen Europas» (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 123), 1909; O. Intze, *Tamerlan und Bajazet in den Literaturen des Abendlandes*, tesis, Erlangen, 1913.

#### Tancredo. Ver Ghismonda y Guiscardo.

**Tannhäuser.**—El trovador conocido como Tannhäuser procedía del linaje de los señores de Tannhusen, con solar en Baviera y en Salzburgo, y compuso sus poemas entre 1228 y 1265. No existe confirmación documental de su vida y toda su biografía ha de deducirse del contenido de sus poemas. Tannhäuser llevó una vida errante y llena de aventuras, participó en la Cruzada de 1228, fue un protegido de Federico el Belicoso de Austria y dotado durante algún tiempo con feudos en la Baja Austria y en Viena. Su prosperidad no duró mucho, pues después de la muerte de Federico quedó en la miseria y su nombre se esfumó. La poesía de Tannhäuser está relacionada con la poesía cortesana pueblerina. El poeta disfrutaba describiendo los atractivos físicos de las mujeres, reconociendo que las mujeres hermosas y la buena vida son las culpables de su ruina. En el manuscrito de Jena se conserva además con el nombre de Tannhäuser un canto de penitente, que muestra al caballero de Venus como penitente arrepentido. Si este canto es auténtico, el primer paso para la formación de la leyenda de Tannhäuser se hallaría ya dentro de su propia obra; si por el contrario no lo es, sería ya un reflejo de la leyenda, que en este caso tendría que haber surgido muy pronto.

Viene a confirmar la formación temprana de la leyenda el hecho de que el *Tannhäuserlied*, cuya existencia en altoalemán puede demostrarse a partir de 1515, y en bajoalemán desde 1520, continúa citando aún des-

pués de transcurridos dos siglos a Urbano IV (1261-1264) como el Papa de la peregrinación de Tannhäuser. El canto comienza con un diálogo entre el caballero Tannhäuser y Venus, que pretende retener al amado a su lado en el monte de Venus. Pero a él la conciencia le impulsa a partir. Va en peregrinación hasta el Papa, que le niega su perdón con estas palabras: «Cuando florezca la madera seca del báculo que el Papa tiene en sus manos podrá serle perdonada su culpa a Tannhäuser». Cuando a los tres días el báculo comienza a florecer y el Papa manda buscar a Tannhäuser, éste ha regresado ya desesperado al monte de Venus.

La tradición de la leyenda de Tannhäuser desde el siglo XIV al XVI, que puede comprobarse en los reflejos del *Tannhäuserlied*, en otras obras literarias y en las diferentes versiones del cantar, demuestra que originalmente no formaban parte de la leyenda ni el motivo del monte de Venus ni el milagro del báculo. El motivo del monte de Venus se basa en el cuento de hadas bretón en el que un hada atrae a un caballero a su lado dentro del monte; esta leyenda fue relacionada en el siglo XIV con un monte de Sibila y Venus localizado en Italia. En la leyenda popular alemana, Venus ha sido fundida con Frau Holle, de forma que el monte de Venus fue finalmente trasladado al Hørselberg en Turingia. El milagro del báculo como juicio de Dios contra la dureza del Papa es probablemente un añadido del siglo XV.

Con la novela corta de L. Tieck *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* (1800) comenzaron las adaptaciones modernas. Un motivo fértil para el desarrollo posterior del argumento en la obra de Tieck es la introducción de una segunda mujer, amada anteriormente por Tannhäuser, que empero no conquista él, sino su amigo, y a la que mata después de ser excomulgado por el papa y antes de regresar al monte de Venus. Por lo demás, después de la publicación del *Tannhäuserlied* en *Des Knaben Wunderhorn* (1806), el argumento fue recogido de momento por la balada romántica (Helmina v. Chezy, 1812; H. Heine, 1836; E. Geibel, 1838; F. v. Sallet, 1843; C. Brentano en los *Romanzen vom Rosenkranz*, 1852). Brentano tuvo también intención de escribir un libreto para C. M. v. Weber. Casi al mismo tiempo que Wagner, llegó E. Duller a la conclusión de que el argumento de Tannhäuser, para ser suficientemente apto para el drama, nece-



sitaba ser fusionado con otro argumento. Siguiendo a Tieck y a su acentuación de la figura del fiel \*Eckart, que forma parte del motivo del monte de Venus, unió a la acción también, en su libreto para la ópera de C. L. A. Mangold *Tannhäuser* (1846), el argumento del Flautista de Hameln, poniendo en primer plano la idea de la redención del protagonista por el amor puro de una mujer, tema que en el drama musical de Ricardo Wagner (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, 1845) fue desarrollado con mucha mayor intensidad. La fusión llevada a cabo por Wagner con el argumento de \*Heinrich von Ofterdingen, que aportó el momento de gran efecto teatral de la guerra de los maestros cantores con sus personajes históricos se apoyó en la tesis filológica de la identidad de Tannhäuser con Heinrich von Ofterdingen, pudiendo remontarse al parentesco de los motivos de ambas leyendas en la forma en que había sido desarrollado en la novela corta de Tieck y en *Der Kampf der Sänger* de E. T. A. Hoffmann (1819): en ambos argumentos un pacto con poderes diabólicos facilita la seducción erótica, en ambos se hallan en el lado opuesto una mujer amada y un amigo que ama a la misma mujer. El certamen lírico proporciona a Tannhäuser ocasión de afirmarse como artista. Finalmente, Wagner llevó a cabo al mismo tiempo una unión con el argumento hagiográfico de Santa \*Isabel de Turingia, relacionado sólo ligeramente con Heinrich von Ofterdingen.

La adaptación de Wagner encontró numerosas imitaciones en novelas, dramas, epopeyas en verso y también fue parodiada repetidamente (J. Nestroy, 1857; D. Kalisch, 1858). El inglés A. Ch. Swinburne (*Laus Veneris*, poema, 1866), movido por su espíritu pagano, cantó a Venus y el amor libre. La identificación parcial de Tannhäuser con Heinrich von Ofterdingen resultó tan acertada que rara vez fue rectificada (J. v. Günther, *Der Tannhäuser*, drama, 1914). Una epopeya en verso de J. Wolff (1880) es la que más ha acercado el argumento al tema de Heinrich von Ofterdingen, mientras que el drama de Lienhard *Heinrich von Ofterdingen* (1903) tiene escasas afinidades con el argumento de Tannhäuser. El conflicto amoroso fue acentuado en varias ocasiones, convirtiendo a Isabel en la prometida o en la esposa de Luis de Turingia. Certo número de obras de finales del siglo XIX y de la época neorromántica utilizaron el nombre de Tannhäuser, sin ninguna relación con el

argumento, exclusivamente como símbolo de la voluptuosidad.

W. Golther, «Tannhäuser in Sage und Dichtung» (en Golther, *Zur deutschen Sage und Dichtung*), 1911; D. Koegel, *Die Auswertung der Tannhäuser-Sage in der deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, tesis, Munich, 1922; H. Horowitz, *Tannhäuserdichtungen seit Richard Wagner*, tesis, Viena, 1933.

**Tasso, Torquato.**—La vida del poeta italiano Torquato Tasso (1544-1595) fue haciéndose cada vez más triste. Como protegido del duque Alfonso II de Este pasó felizmente diez años en la corte de Ferrara, antes de que, presa de la duda en su propio talento, de su manía persecutoria y religiosa, abandonara aquel refugio. Allí volvió dos veces aún, donde el duque le mantuvo internado en un manicomio durante siete años después de un ataque de locura; a ruegos de Vincenzo Gonzaga fue puesto en libertad, llevando desde entonces una vida errante hasta morir en Roma. Todo esto dio lugar desde muy pronto a una serie de leyendas que el primer biógrafo del poeta, G. D. Manso, incorporó a su obra ya en 1621. Manso atribuyó las desavenencias con el duque a los manejos de protectores influyentes de la corte y a las pendencias amorosas de Tasso. Nos cuenta que Tasso galanteaba a una tal «Leonora» y que así se llamaban tres damas de la corte; que primeramente Tasso estuvo enamorado de una hermana del duque, pero que al fin se contentó con una simple dama de palacio.

El relato que el biógrafo hace de los amores del poeta tenía un tono más bien frívolo que trágico. Ya en 1625, en su poema alegórico-dramático *Le rivolte di Parnasso*, aludía Scipio Errico a la ligereza de Tasso para besar mujeres; y L. A. Muratori, en una carta a A. Zeno del año 1735, contaba que Tasso besó y abrazó a la princesa Leonora delante de toda la corte, a causa de lo cual el duque le hizo encerrar en el manicomio. Esta anécdota fue decisiva para la imagen que de Tasso tuvo la posteridad. En 1657, G. Brusoni, en su «passatempo carnavalesco» *La Gondola a tre remi*, presentaba a Tasso y a la princesa como amantes; y todavía en 1735 el editor de sus cartas, L. A. Muratori, atribuía el internamiento del poeta a sus locas pendencias amorosas; éste confirmaba desde luego el amor de Tasso por la princesa, pero negaba que este amor hubiera sido correspondido.

Ya antes de que en 1785 apareciera la biografía sobre Tasso de P. Serassi, primera que se escribió con rigor científico y de duradera influencia, el Sturm-und-Drang había despertado en Alemania un interés general por el poeta. J. G. Jacobi (*Vindicae Torquati Tassi*, 1763) defendió su arte frente a la crítica de los franceses y frente a los seguidores de Gottsched, y W. Heinse escribió una biografía de Tasso en alemán (aparecida en *Iris* en 1774-1775; luego como libro junto con una traducción de *La Jerusalén liberada*, en 1781), en la que sostiene decididamente la reciprocidad de los amores entre Tasso y la princesa. Serassi, en cambio, niega la correspondencia por parte de ésta, afirmando que el mismo Tasso solamente en una primera etapa había mostrado inclinación por ella, pero que luego había preferido a su hermana Lucrecia. Como principal enemigo del poeta nombra a G. B. Pigna, literato diletante y secretario de Estado de Alfonso. Otros informes más antiguos citaban también a Antonio Montecatino y a G. B. Guarini.

En consonancia con el tono jocoso que el argumento tenía en Italia, C. Goldoni ya en 1755 hace a Tasso protagonista de una comedia en la que éste y la princesa siguen hasta el final sin saber si hay una mutua correspondencia en sus amores. Inspirado por la biografía escrita por Heinse, Ch. L. Sander escribió en 1778 la primera tragedia alemana sobre el poeta, titulada *Golderich und Tasso*. De acuerdo con las ideas del Sturm-und-Drang, los amantes fracasan en su empeño debido a su diferencia de clase, aun cuando al principio el duque Golderich los perdona, y sólo cuando aquél sufre el ataque de locura lo manda recluir, con lo cual la princesa enloquece también. Cuando el duque quiere reparar su error uniéndolos a ambos, entonces Tasso desiste de su propósito, pues se cree culpable de la locura de la princesa; él espera que esa unión tenga lugar en el más allá y se suicida clavándose un puñal. Goethe, que conocía muy bien no sólo la bibliografía alemana sobre Tasso, sino también la italiana (Manso, Muratori, en su edición de las obras del poeta de 1739, y, desde su estancia en Roma, la biografía de Serassi, de la que, por ej., tomó el tema del antagonismo entre Tasso y Ariosto), compuso (1790) su retrato del poeta con la intención de hacer un estudio sobre la sensibilidad artística y la desproporción que existe entre la vida y el talento. La debatida cuestión del amor de la

princesa es transformada por él, de cuestión de hecho, en cuestión de temperamento: ¿Hasta qué punto esta delicada y enfermiza figura es capaz de corresponder a un amor? ¿Hasta qué punto esa inclinación, que seguramente existió, no había surgido de la soledad a que le confinaba su enfermedad? ¿Es ella capaz de entender al artista, al apasionado hombre que era Tasso, ella, que necesitaba ver garantizada su paz interior y que sentía más su propia pérdida que la ofensa inferida al hombre que ha sido expulsado del país? La cuestión de su amor sigue siendo una incógnita que radica en su propio carácter.

La amplitud y colorido de la semblanza de Tasso en otras composiciones literarias siguió dependiendo de los tonos que Goethe había dado a la suya. Del gusto por el argumento a principios del siglo XVIII dan testimonio las poesías, falsamente atribuidas a Tasso, de G. Compagnoni (1800), que fueron traducidas al alemán por C. W. O. A. v. Schindel bajo el título de *Tassos nächtliche Klagen der Liebe* (1802). En la misma línea se encuentra la novela (1805) de K.-A. v. Gruber (pseudón. de Gruber v. Grubenfels) compuesta a base de cartas ficticias y hojas de diario, en la cual Leonor Sanvitale muere debido a su desgraciado amor por Tasso, que adora a la princesa, pero luego se muda, una vez que en una refriega ha matado a sus adversarios. En el poema dramático de Lord Byron *The Lament of Tasso* habla un hombre que se ha plegado a las torturas del manicomio y que, incluso, ha resistido la tentación del suicidio, para no confirmar así las mentiras de quienes quieren manchar su memoria con la mácula de la locura. Él sabe que es inmortal y que Leonor, que se avergonzó de que una persona tan poco importante osara amarla, seguirá unida a él para siempre en el recuerdo de los hombres. En el drama de W. Sme (*Tassos Tod*) publicado el mismo año, la esperanza de una unión después de la muerte se da también, pero basada no en la conciencia de sí mismo y en la inmortalidad de la fama, sino en un encuentro celestial de ambos amantes, que mueren de pena. Leonor consigue del duque que deje a Tasso en libertad a cambio del sacrificio que para ella supone el tenerse que marchar de Ferrara; Tasso muere el mismo día de su coronación en Roma. Muy relacionada con el drama de Smets está la tragedia del danés B. S. Ingemann *Tassos Befreiung* (1819): en ella se muestra que es el abrazo que Tasso da en

público a la princesa lo que desencadena la desgracia de él y la enfermedad de aquélla. Esta sabe persuadir muy bien al poeta de que ella solamente puede ser su musa y que es imposible pretender la unión de ambos aquí en la tierra debido a la vocación de Tasso. Tras la muerte prematura de la princesa, Tasso es puesto en libertad, pero es perseguido por Antonio, muriendo a la vista del capitolio, que había sido adornado para su coronación. El hecho de que tanto Smets como Ingemann lleven la acción más allá de los límites señalados por Goethe se debe desde luego a la tendencia interna del argumento mismo, del que A. W. Schlegel, con motivo de una charla sobre la obra de Goethe, dijo en 1827 que de ninguna manera era un filón agotado. De todas formas hay que advertir que Leonor murió a los dos años de haber sido internado Tasso (1579) y que, por tanto, todas las obras que cuentan con un ulterior encuentro de los amantes cometen una falta contra la verdad histórica, aun cuando desde el punto de vista estético carezca de importancia. Otros errores más graves son característicos del drama *Le Tasse* del francés A. Duval (1826): la princesa queda tan embelesada por la genialidad de Tasso, que es ella la que se abraza a su cuello, decidiendo huir con él. Resulta curioso que Duval influyó no obstante en los autores alemanes a través del papel que éste introduce de una chica, pariente de los guardianes de Tasso, la cual se enamora de él y le ayuda; la encontramos en Brummer, v. Zedlitz y Hoffmann. Los dramas de A. Brummer (1833), E. Raupach (*Tassos Tod*, 1833) y J. D. Hoffmann (*Tassos Tod*, 1834) pueden considerarse como una continuación de la obra de Goethe. En la de Brummer hay que tener además en cuenta la alteración de algunos supuestos: Leonor, que al principio rechaza a Tasso por motivos de clase, lo llega a amar después cuando lo ve enfermar. En lucha contra los planes del duque, que piensa casar a su hermana para asegurar la sucesión, sucumben los dos viéndose sometidos a una separación y afirman entonces su esperanza en el más allá. En la obra de Raupach, Leonor sólo siente un amor platónico; en cambio Tasso, pintado como psicópata, la desea, aun cuando considera insalvable la diferencia de clase que los separa. En Hoffmann, Tasso cree erróneamente que Leonor lo ama, pero que es él por su impetuosidad quien se ha jugado su felicidad; una vez en la prisión, se purifica hasta renunciar a todo

lo terrenal, sin que un posterior encuentro con la princesa le haga atenuar su postura. Claro que la felicidad de dicho encuentro viene a ocasionar la muerte del poeta.

Hay dos dramas en el siglo XIX cuya vinculación se debe a que ambos parten de una fase bastante avanzada de la acción, poco antes de la muerte de Tasso, para hacer consideraciones retrospectivas sobre la causa de esta ruina personal, sobre el fracaso y muerte del poeta, en un planteamiento dramático del tema. J. Ch. Frhr. v. Zedlitz (*Kerker und Krone*, 1834) nos presenta a un Tasso que desde luego debe su libertad a los esfuerzos de Leonor, pero que, tras un último encuentro con ella en que se juran mutuo amor, se ve obligado a marchar al destierro, sin que la vida signifique ya nada para él. O. Elsner, en su *Tassos Tod* (1867), trata de los últimos instantes de la vida del poeta, que por aquel famoso abrazo se hizo desgraciado para toda su vida y que ahora sigue a su amada en la muerte, esperando volverla a ver en el más allá.

Aparte de la tradición alemana hay dos dramas italianos sobre Tasso. G. Rosini (1832) se ocupa menos del conflicto amoroso que de la caída del gran hombre, cuyos atrevidos poemas de amor dedicados a la princesa, que no le corresponde, fueron denunciados al duque por obra de sus enemigos. En el drama poco original de A. Nota (1834) basado en Goldoni, Goethe y Duval, dichos poemas de amor, interpretados en mal sentido, son utilizados para provocar la desgracia del autor de los mismos. En la novela *Le Tasse et la princesse d'Este* (1841), A. Gotti emplea estos nombres famosos para contar bastante libremente la historia de dos personas que no logran aproximarse la una a la otra. El argumento se ha utilizado repetidas veces para libretos de ópera: Cuvellier y Héllitas de Meun, música de Manuel del Popolo y Vicente Rodríguez, *La mort du Tasse*, 1821; J. Ferretti, música de G. Donizetti, *Torquato Tasso o Sordello*, 1833; E. F. Péan de la Roche-Jagu, *Le Retour du Tasse*, h. 1865; E. Harcourt, *Le Tasse*, 1865; M. Grandmougin, música de B. Godard (sinfonía dramática), 1878; F. Pedrell, *El Tasso a Ferrara*, finales del siglo XIX.

M. Wimmer, *Tassodramen nach Goethe in Deutschland*, tesis doctoral, Viena, 1905; O. Dietrich, *Die deutschen Tassodramen vor und nach Goethes «Torquato Tasso»*, tesis doctoral, Viena, 1912; P. A. Merbach, *«Tasso» und Tassos Geschlecht. Ein stoffgeschichtlicher Versuch* (Blätter der Städtischen Bühnen Frankfurt/Main), 1928.

**Telefonte.** Ver *Mérope*.

**Telémaco.** Ver *Náusicaa, Ulises*.

**Tell, Guillermo.**—La figura legendaria del magistral arquero Guillermo Tell, natural de Bürglen, fue convertida por la literatura popular y la tradición de las crónicas tan pronto y de forma tan imborrable en símbolo de la lucha independista del pueblo suizo contra el poderío de Habsburgo, que, a pesar de la crítica histórica que se inició muy pronto (Felix Balthasar, Voltaire, Grimm), tuvo para la conciencia popular una realidad casi histórica. La leyenda del arquero, que es obligado a derribar con una flecha una manzana colocada sobre la cabeza de su hijo, se halla también en la leyenda de \*Wieland (el flechazo de Eigil), en las narraciones sobre el prófugo inglés William of Cloudesley y, en Saxo Gramático, en la historia de Toko y Harald Blauzahn. La leyenda de Tell, a través del motivo del tiranicidio, era fácil de unir con acontecimientos revolucionarios históricos y proporcionó a las crónicas sobre la lenta separación de Suiza respecto de Austria la concentración dramática en un corto espacio de tiempo y en un acontecimiento llamativo determinado. Perteneció a la también primitiva leyenda la muerte de Tell, que se ahoga al intentar salvar a un niño en 1354.

El argumento de Tell forma parte de las historias de los grandes rebeldes y libertadores, pero al unirlo con la historia legendaria de la formación de la Confederación se le ha dado un contrapeso específicamente democrático y, en cierto modo, compensador del crimen —la lucha de un pueblo por su libertad—. Los dos puntos cruciales de la acción, simbolizados en la escena del tiro a la manzana y en la conjura de Rütli, son la base del argumento; la oscilación entre ambos o el intento de unirlos caracterizan sus adaptaciones en la historia de la literatura.

El monumento más antiguo de la leyenda, el *Tellenlied* del siglo XIV, procedente de Uri, que consta de nueve estrofas, pone a Tell y su conflicto en primer plano; inmediatamente después del flechazo a la manzana se convierte en cabecilla del pueblo en su lucha por expulsar a los gobernadores. Frente a esto, la formación de leyendas a partir de las crónicas, que se apoyaban en tradiciones locales muy diferentes unas de otras y que probablemente no se interesaban por el hecho aislado, sino por la formación del Estado democrático y federal,

acentuaba la conspiración contra los abusos de los gobernadores. Ya la crónica de Felix Hemmerlin (1448) —escrita desde el ángulo habsburgués—, en la que no se menciona a Tell, aportó como motivo provocador de la revolución suiza la violación de una mujer, que a partir de entonces conservó siempre su importante papel funcional dentro del argumento; violación, que más tarde fue desarrollada siguiendo el modelo de las narraciones bíblicas de \*Susana y Betsabé y que, en la obra de Schiller, es un preludeo excitante. El *Weisse Buch von Sarnen* (1470) expuso más ampliamente los abusos de los gobernantes, entre los que la injusticia contra Tell no es sino un abuso más, aunque el de mayor trascendencia, contraponiendo a la acción de Tell la conjuración de Rütli, que lleva a cabo la auténtica liberación, el asalto de las fortalezas, independientemente y sin intervención de Tell. En lugar del Tell revolucionario, que obra espontáneamente, se halla en primer plano el prudente, austero y acomodado Stoupacher con su inteligente y activa esposa. Es significativo que el antiguo *Urner Tell-Spiel* (princ. del s. XVI) no se preocupase de esta democratización, sino que siguiendo la línea del *Tellenlied* colocase a Tell en primer plano y ampliase la acción con ayuda de fuentes diversas. Se basa en la enemistad de Tell y Gessler (Grisler), y si bien incluye al personaje de Stoupacher, le atribuye un papel puramente pasivo. Tell no es sólo quien da el impulso para la conjura, sino que después del asesinato de Gessler es además quien da la señal para la rebelión general, al exigir del pueblo el juramento federal: a este final la adaptación de Jakob Ruof de 1545 añadió después el asalto de Sarnen, mucho más demostrativo.

En el *Eydgénössischen Contrafeth Auff- und abnehmender Jungfrauen Helvetiae* (repres. en 1762) de J. C. Weissenbach, que trabaja con los elementos escénicos del drama barroco, Tell y su magistral tiro de arco a la manzana no son más que episodios dentro de una versión de la historia total de la Confederación. Fue importante para el conocimiento general y las adaptaciones literarias posteriores del argumento su exposición en el *Chronikon Helveticum* (1734) por Ägidius Tschudi, que, basándose en el *Weisses Buch*, redujo casi totalmente la importancia del tiranicida a favor de los conjurados de Rütli. El drama clasicista del siglo XVIII tenía que chocar precisamente con la falta de unidad de la acción, visible nue-

vamente en la obra de Tschudi, viéndose obligado a hacer reducciones. M. Lemierre (*Guillaume Tell*, 1767) suprimió favoreciendo a Tell. J. G. Zimmermann (*Wilhelm Tell*, 1779) y Veit Weber (pseudón. de G. Ph. L. Wächter), en su *Wilhelm Tell*, aparecido en el mismo año que el de Schiller, tensaron la acción a favor de los conjurados; en sus obras, Tell está prisionero o en fuga, o sea invisible casi durante el transcurso de toda la acción. La concentración de los motivos en un número inferior de personajes de acuerdo con las normas de la tragedia clasicista llevó a Zimmermann a trasladar el motivo de seducción a Gessler y Eduvigis. En el *Grisler ou l'Helvétie délivrée* (1748, impresa con el título *Grisler ou l'ambition punie*, 1762) de Samuel Henzi existió una hija de Tell, que fue al mismo tiempo objeto de los amores de los Gessler, padre e hijo, y heroína pasiva de la escena del flechazo a la manzana.

El *Wilhelm Tell* de Schiller (1804) muestra claramente las huellas de la obra de Tschudi y de la de Johannes von Müller, que tiene influencias de éste. Schiller se esforzó en presentar no sólo la fábula de Tell, sino la totalidad del argumento, añadiendo, para suprimir el dualismo, otra tercera acción, la de Rudenz y Berta. Si bien acentúa aún más que sus fuentes la falta de participación de Tell en la conjura, en cambio lo eleva, por encima de los representantes federales elegidos, a símbolo de la libertad suiza y de una época nacional y sociológicamente nueva; el asalto de las fortalezas es el resultado inmediato del asesinato de Gessler. Con esto Schiller continuó la línea del *Tellenlied* y del *Urner Spiel*. En contra de Tschudi justificó el crimen, contrastándolo, incluso, con el de Juan Parricida.

La obra de Schiller parecía de momento exhaustiva respecto al argumento. Es curioso que A. Klingemann con *Der Schweizer Bund* (1805) y *Heinrich von Wolfenschiessen* (1806) bordease el centro del argumento, sin omitir sus elementos teatrales decorativos. Desde mediados del siglo XIX el argumento se convirtió, en Suiza, en tema de teatro de festivales, al igual que el escrito anteriormente por el escritor suizo del Sturm und Drang, J. L. Ambühl (1792). Hasta el siglo XX nadie se atrevió a emprender una nueva interpretación independiente de Schiller. También las adaptaciones de René Morax (1914) y Cäsar von Arx (*Die Schweizer*, 1924; *Bundesfeierspiel*, 1941) tienen carácter de teatro de festival y se atienen al

concepto tradicional del personaje. C. A. Bernoulli (*Der Meisterschütze*, 1915) le dio a Tell los rasgos del ingenuo burro de carga, que aparece en el proyecto épico de Goethe. La obra dialectal de Paul Schoeck (1924) y la narración de Meinrad Inglin (*Jugend eines Volkes*, 1933) avanzaron hacia un mayor realismo. La solución del motivo del tiranicidio, a pesar de todo insuficiente para las exigencias psicológicas de la literatura moderna, ofrecía puntos de apoyo para una nueva interpretación. Ya Gotthelf tocó, en su historia *Der Knabe des Tell*, el tema de la penitencia redentora y E. Klein recogió en su drama *Tells Tod* (1903) el motivo, tratado en la balada del mismo nombre de Uhland, de que Tell muere al salvar a un niño de morir ahogado. En la obra de Klein, el niño salvado es el joven Arnold Winkelried, el héroe futuro de la batalla de Sempach; en el *Neues Tellenspiel* de Jakob Bühner (1923), marcado con ideas pacifistas y socialistas, es el propio hijo de Tell. El dualismo entre Tell y los conjurados se conserva también en las adaptaciones modernas, incluso se ha llegado a ver en él el motivo del jefe sin seguidores (F. Chavannes, *Guillaume le fou*, 1916).

G. Kettner, «Die Entwicklung des Tell-Stoffes» (en Kettner, *Schillers «Wilhelm Tell»*, 1909; R. Meszlény, *Tell-Probleme*, 1910; E. Merz, *Tell im Drama vor und nach Schiller*, tesis, Berna, 1922; F. Müller-Guggenbühl, *Die Gestalt Wilhelm Tells in der modernen schweizerischen Dichtung*, tesis, Zurich, 1950; M. Wehrli, *Das Lied von der Entstehung der Eidgenossenschaft. Das Urner Tellenspiel*, Aarau, 1952; F. Jost, «La Fortune d'un héros: Guillaume Tell en Europe» (en Jost, *Essais de littérature comparée, I. Helvetica*), Friburgo, 1964.

**Teodorico de Verona.**—Teodorico el Grande, rey de los ostrogodos (471-526), fundador de un Estado germánico en Italia de elevada cultura y riqueza, sin duda la más destacada personalidad de la época de la invasión de los bárbaros, debido a su inteligente gobierno, a su sabia justicia y a su tolerancia religiosa tuvo en la literatura el extraño destino de que la leyenda convirtiese su vida dichosa en trágica.

Ya el *Hildebrandslied* del alemán antiguo, que va precedido de una leyenda de Teodorico ya formada, cuenta que Teodorico huyó del odio de Odoacro y vivió sesenta inviernos y veranos lejos de su tierra. Teodorico aparece por tanto como desterrado por este Odoacro, a quien el Teodorico histórico derrotó y mató. Fuentes posteriores (*Chronicon Quedlinburgense*, s. X) y

sobre todo las dos versiones principales alemanas de la leyenda, la *Rabenschlacht* (h. 1270) y el *Buch von Bern* (h. 1280), desarrollaron este tema del «ellende» (desgracia) de Teodorico, que se retira sin combatir ante la superioridad de su tío Ermanarico o se repliega para salvar la vida de siete de sus caballeros que se hallan prisioneros de Ermanarico, vive durante varias décadas en la corte de Atila, rey de los hunos, y derrota desde allí varias veces, sobre todo en la batalla de Rávena, al ejército enemigo. Sin embargo, Ermanarico se escapa, y Teodorico pierde en la batalla a tantos de sus fieles que parece serle negado el verdadero éxito. Después de las batallas regresa a su exilio. En el poema de la *Rabenschlacht*, que conserva un núcleo muy antiguo de la leyenda, esta tragedia se aumenta con la muerte de los dos jóvenes hijos de Atila, confiados al cuidado de Teodorico, y la de su propio y homónimo hermano. Su asesino, Witigio, infiel vasallo de Teodorico, escapa a su ira y se arroja al mar junto con su caballo.

Los investigadores han buscado alguna explicación para este extraño cambio de los acontecimientos históricos originado por la leyenda, que por otro lado conservó muy bien los rasgos característicos de Teodorico, su superioridad, su «milite» (clemencia) und 'mâze' (medida), así como también su dulzura circunstancial. En la autojustificación de Teodorico transmitida por los cronistas se encuentran algunos puntos de partida para el papel de víctima de Teodorico, al decir éste que había asesinado a Odoacro en defensa propia para adelantarse a un plan similar del enemigo. También es probable que la leyenda naciese, bajo la visión de la generación posterior, en la época de la caída de los godos, cuyo recuerdo histórico revestía también la imagen de una época feliz de acento trágico. Estaría de acuerdo con las sombras que cubren el destino de Teodorico, el hecho de que las batallas que sostiene, y tras las cuales retorna al exilio, no fuesen en la tradición más antigua victorias, sino derrotas. Pero también la interpretación de que en las batallas perdidas y en las retiradas se refleja la idea de la pérdida de la felicidad del rey, estaría de acuerdo con el destino trágico de un caudillo de la época de la invasión de los bárbaros. Del mismo modo que el poema original gótico tardío ensombreció el destino de Teodorico, la leyenda aclaró la imagen sombría del Atila de la

tradición nórdica, y de este modo llegó a través de los longobardos a Baviera: en la literatura de la Alta Edad Media alemana, Atila es el vasallo acogedor y benigno, bajo cuya protección viven Teodorico y muchos otros príncipes héroes.

Por medio de Atila se halló el cabo de unión para la entrada de Teodorico en el argumento de los \*Nibelungos, en cuyo marco su figura encontró la expresión más destacada: al final de la gran matanza aparece Teodorico en escena como juez de gran superioridad, domina a Hagen, hasta entonces imbatido, y la espada justiciera de su maestro de armas \*Hildebrando mata a la vengadora Crimilda. También aquí Teodorico paga el tributo de la pérdida de sus fieles seguidores. Esta unión con el argumento de los Nibelungos trajo consigo un cambio en el transcurso de la acción, dentro de la gran realización global de la leyenda heroica alemana, llamada por su autor nórdico *Thidrekssaga* (h. 1250), según su principal protagonista, que es Teodorico: la batalla de Rávena con la muerte de los dos hijos de la primera mujer de Atila, Helce, ocurre antes de la caída de los burgundos. La *Thidrekssaga* ofrece también como final una compensación tardía de todas las desgracias: Teodorico regresa de nuevo a Verona con su mujer y el maestro de armas Hildebrando, que es el único que le queda; Ermanarico muere y Teodorico recupera su reino. Aquí se encontró también Hildebrando con su hijo, encuentro que originalmente debió ser un preámbulo de la batalla de Rávena.

La leyenda de Teodorico es una historia enraizada en la ética de la época de la invasión de los bárbaros sobre la fidelidad entre el caudillo y sus huestes: el rey sacrifica su reino por sus vasallos; éstos sacrifican por él su libertad, su patria y su vida. Es significativo que también las fábulas derivadas, como el *Hildebrandstied*, *Alpharts Tod* y la historia de Witigio, el traidor entre sus vasallos, giran alrededor de este tema. Resulta también característica la falta de mujeres. Aportaciones muy posteriores fueron las primeras en poner a Teodorico en contacto con aventuras femeninas. La imagen del rey piadoso y justo fue corregida a su modo por la leyenda religiosa del hereje arriano, raptado por Satanás (*Kaiserchronik*) y que continúa viviendo como cazador furtivo. De forma parecida se defendió la imagen heroica de Atila al lado de la leyendaria de «azote de Dios».

La poderosa figura del veronés atrajo, en épocas posteriores, fábulas populares y cuentos. Luchas con gigantes (*Eckenlied*), dragones y enanos pretendían mostrar en parte el papel de Teodorico como combatiente cristiano de los monstruos, y en parte reflejar la constante rivalidad en que estuvo su figura con la del renano Sigfrido: el combate de Teodorico con Laurin recuerda al de Sigfrido con Alberico, y en el combate en el *Rosengarten* de Crimilda, en el que Teodorico se enfrenta con once de sus fieles contra Sigfrido y sus huestes, el fuego de su aliento derrite la piel córnea de Sigfrido. También las historias del joven Teodorico (*Virginal*) han sido inventadas como paralelo a las del Joven Sigfrido.

A partir de 1300, el argumento de Teodorico fue degenerando cada vez más en lo legendario-aventurero, hasta el punto de que Lutero lo calificó de «historia de poca calidad», y ya Leibniz lo incluyó en la literatura juvenil, donde se mantiene principalmente hasta ahora. En el Romanticismo, el argumento de Teodorico permaneció siempre a la sombra del de los Nibelungos, que había alcanzado mejor fortuna. En las formas poéticas de este argumento, sobre todo en los dramas de los Nibelungos, Teodorico se mantiene siempre en el papel del gran representante de la caballería humanístico-cristiana. Las nuevas adaptaciones del argumento de Teodorico (K. Simrock, *Ame-lungenlied*, 1843-1849; E. König, 1917-1921; W. Jansen, *Das Buch Leidenschaft*, 1920), así como la de episodios aislados (G. Kinkel, *Der von Berne*, narración en verso, 1843; E. v. Wildenbruch, *König Laurin*, 1902) no pasaron de ser copias, sin que llegaran a dar mayor desarrollo al argumento, que había quedado lejos del pensamiento moderno.

J. Chr. Hallmann (*Die göttliche Rache oder der verführte Theodoricus Veronensis*, 1666) no utilizó al Teodorico legendario, sino al Teodorico histórico como tema de una tragedia sobre el castigo del hereje, determinada por la excomunión de la Iglesia. El drama y la novela contemporáneos se han ocupado en general de la lucha de Teodorico con la cultura y la política romanas (F. Dahn, *Ein Kampf um Rom*, libro I, 1876; E. Kunow, drama, 1886; W. Schäfer, *Theoderich, König des Abendlandes*, novela, 1939).

Plötzeder, *Die Gestalt Dietrichs von Bern in der deutschen Dichtung und Sage des frühen und hohen Mittelalters*, tesis, Innsbruck, 1957; R. v. Premerstein, «Dietrichs Flucht und die Rabenschlacht. Eine Untersuchung über die äussere und innere Entwicklung der Sagenstoffe» (*Beitr. z. dt. Philologie*, 15), 1957.

**Teodorico el Grande.** Ver Teodorico de Verona.

**Teófilo.** — La leyenda de Teófilo, según la cual un sacerdote degradado pacta con el diablo para volver a recuperar sus derechos y, con su arrepentimiento, alcanza la intercesión de \*María, se basa en el motivo de los pactadores con el diablo y recibió su interpretación específica con el florecimiento del culto mariano. Las versiones griegas más antiguas se conservan en dos manuscritos del siglo x, una de las cuales figura como narración de un criado de Teófilo, testigo presencial. La traducción latina más influyente de la leyenda, colocada aquí dentro de un marco, es la del diácono napolitano Paulo (s. ix). Ésta acentúa la piedad y la humildad primitivas de Teófilo, que le hacen rechazar la dignidad de obispo, siendo después calumniado ante el obispo que ocupa su propio puesto y degradado. El pacto diabólico, que se realiza con la intervención de un judío, incluye abjuración por escrito de Cristo y de María. Después de recuperado su puesto, el sacerdote se comporta con soberbia y orgullo, pero Dios le empuja al arrepentimiento; tras tres días de penitencia, María personalmente le lleva el perdón e incluso le devuelve la carta de abjuración. Después de su confesión pública ante el obispo, Teófilo recibe el perdón y a los tres días muere.

Esta primitiva forma latina de la leyenda, que, tanto en lo que se refiere a la apostasía como al arrepentimiento de Teófilo, ofrece algunos fallos psicológicos, contiene los gérmenes para el futuro desarrollo épico y sobre todo dramático y se ha convertido en la leyenda mariana más popular de la Edad Media. El desarrollo escénico de la fábula podía producirse ante todo si se suprime la ficción de la narración del testigo presencial y, con ello, podían representarse las escenas del cielo y del infierno. Es natural que las versiones que más se ciñeron a la versión en prosa latina fuesen las obras latinas que conservaron también el colorido local clásico bizantino —el demonio reside en un teatro en ruinas—. El poema épico en hexámetros *Lapsus et conversio Theophili vicedomini* de Rosvita de Gandersheim

(s. x) sobresale por su montaje rectilíneo, en el que guardan la debida proporción las escenas del ascenso y de la caída de Teófilo; es característico que la monja culta no presenta a Teófilo sólo como a hombre piadoso, sino también como sabio. La epopeya teofilina de Marbode (h. 1100), surgida en tierras francesas, contiene adornos líricos y pintorescos. En el *Theophilus* de Radewin von Freising (s. XII), que probablemente copió de una fuente griega, falta por primera vez la historia previa del pacto, ya que el adaptador concedía importancia especial a la discusión teológico-filosófica de la fábula. Las versiones épicas francesas se cifieron estrechamente al antiguo modelo de Paulo, no diferenciándose apenas unas de otras en su contenido (Adgar, med. s. XII; Gautier de Coincy, h. 1200; Anón., med. s. XIII; Anón., med. s. XIV). Un acento de sátira de la época, dirigido contra el clero, une la versión de Gautier de Coincy con la de mediados del siglo XIV. La obra de Gautier es la realización más amplia de la leyenda de Teófilo y está colocada al principio de sus *Miracles de Nostre Dame*; en Gautier, Teófilo es un hombre apasionado, que casi anhelaba la presencia del Mal; el pacto se verifica dentro del marco de una gran procesión de adoradores del diablo, y Teófilo, después de recuperar su cargo, recibe instrucciones formales del judío para el servicio diabólico. Perteneció también a un ciclo de leyendas marianas la versión española de Gonzalo de Berceo (*Milagros de Nuestra Señora*, h. 1200), que intentó hacer resaltar la transformación paulatina de Teófilo de virtuoso en pecador, motivando el brote del arrepentimiento con el roce de la lanza de Cristo; como lugar de encuentro con el diablo figura un crucero, de acuerdo con las creencias populares europeas de la Edad Media.

Las literaturas germánicas trataron el argumento con más libertad y ampliaron la acción. Arme Hartmann (s. XII), en su *Rede vom glouven*, presentó la leyenda de Teófilo como ejemplo del perdón de un pecador arrepentido. Se ha suprimido tanto la historia previa del pacto como el destino de Teófilo después de la devolución del documento del pacto, que el demonio hace caer desde el aire por mandato de Cristo. Teófilo no es sacerdote, sino un «herre» (señor) que pacta con el diablo para conseguir honores terrenos; el papel de María desaparece. Un hombre seglar parecido, de cuya historia previa nada se dice, es el Teófilo de

Brun von Schönebeck (s. XIII), en cuya abjuración, escrita aquí con sangre, María es excluida expresamente, de forma que su papel de intercesora por el pecador que no se arrepiente hasta la misma hora de la muerte estaba preparado de antemano. Cuando Jesús niega su perdón al apóstata, la propia María se dirige al infierno y se presenta con el diablo ante el trono del tribunal de Cristo. Se acerca más a la versión en prosa latina de Paulo, tan importante para la historia total del argumento, el montaje de la acción del *Passional* (h. 1300), en el que empero la intervención de María aparece sólo en forma de visión, así como la versión en holandés medio versificada (s. XIV), muy extensa y acentuada ideológicamente, en la que, lo mismo que en la versión española, el diablo se aparece en el crucero, y en la que a pesar de la motivación psicológica el arrepentimiento continúa siendo provocado directamente por Dios. Resulta interesante la fundamentación del arrepentimiento, que aparece en la versión de la antología de leyendas de Inglaterra del Sur (s. XIII), en la que se explica como reacción a la ejecución del judío, mientras que en una versión estrófica tardía en inglés medio (seg. mit. del s. XV) es una voz del cielo la que invita a arrepentirse a Teófilo, que cabalga lleno de soberbia por el mundo. Lo mismo que en Brun von Schönebeck, María baja también aquí al infierno para recoger el documento, de cuyo contenido ella estaba excluida.

Este argumento, sin duda dialéctico, tuvo su realización más apropiada en el drama. Rutebeuf (*Théophile*, 1255/1280) se basa en Gautier de Coincy y comienza con la apostasía del sacerdote destituido; el mediador del pacto es un sarraceno; después de siete años, el pactador se arrepiente, sin que exista ninguna causa visible; María va al infierno a recoger el documento. Las tres versiones bajoalemanas —la del Helmstädt (fin. s. XIV), la de Estocolmo (s. XV) y la de Tréveris (s. XV), que sólo se conserva en fragmento— muestran una ampliación paulatina de la acción. El drama de Helmstädt comienza, como Rutebeuf, con el monólogo del sacerdote destituido y termina con la devolución del documento del pacto; falta la figura del intermediario, Teófilo intenta en vano excluir a María de su pacto y el arrepentimiento es originado por un sermón penitencial. Es nueva una escena dialogada entre María y Cristo. El texto de Estocolmo pone también en escena la his-



toria previa con la renuncia a la elección como obispo, introduciendo como mediador a un nigromante. Aún mayor riqueza de personajes muestra el texto de Tréveris, en el que el odio hacia el obispo que figura en todas las versiones alemanas lleva al hombre orgulloso y ofendido en su honra, primero a un nigromante, después a los judíos, y sólo en último lugar al demonio. La *Rappresentazione di Teofilo* italiana (s. xv) trasladó el acento a la intriga: el vicario envidioso, que acusa a Teófilo de prevaricación, es un peón del diablo que a su vez incita al pacífico Teófilo a vengarse y a pactar, intentando sujetar a su víctima durante la petición de María. El drama termina con la renuncia al mundo de Teófilo, su reconciliación con el vicario y el azotamiento del judío por los demonios.

La pérdida de valor de la leyenda de Teófilo con la supresión del culto mariano por el protestantismo se anuncia ya en la última adaptación épica conocida, del inglés Guilelmus Forestus (1572), que con su defensa polémica del culto mariano ahoga los elementos coloristas y dramáticos del argumento. En el drama jesuítico, que llevó el motivo del pacto con el diablo a su cúspide, el argumento teofilino continuó viviendo, pero trasladando su centro de gravedad a la intriga, a su presentación efectista con figuras alegóricas, magos y demonios (*Theophilus Cilix*, Ingolstadt, 1621; *Maria, die Himmelstür, durch welche Theophilus... in die ewige Seligkeit eingegangen*, Straubing, 1655) o a una espiritualización mística (J. Paullinus, *Theophilus seu caritas hominis in Deum*, 1643). En las centurias siguientes el argumento cedió su puesto preeminente a la forma moderna protestante del motivo del pacto diabólico, el argumento de \*Fausto.

E. Kölbing, «Englische Fassungen der Theophilus-sage» (en Kölbing, *Beiträge zur vergleichenden Geschichte der romantischen Poesie und Prosa des Mittelalters*), 1876; K. Plenzat, *Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters*, 1926; L. Wolff, «Theophilus» (*Verfasser-Lexikon der deutschen Literatur des Mittelalters*, 4), 1953.

**Teseo.** Ver **Ariadna**, **Medea**, **Fedra**.

**Tiberio.** — El reinado del hijo adoptivo de Augusto, Tiberio (nacido el 42 a. de C. y muerto el año 37 d. de C.), se caracteriza por su extraordinaria administración y fortalecimiento del imperio. Siendo cada vez más huraño y atacado finalmente de misantropía, Tiberio se retiró a la isla de Capri,

confiando el gobierno a Seyano, al que empero mandó ejecutar como posible usurpador en el año 30. Numerosos aristócratas romanos fueron víctimas de la «lex maiestatis» modificada por Tiberio de forma que los delitos de lesa majestad fuesen tratados como crímenes contra los dioses. La imagen de Tiberio ha sido transmitida a la posteridad principalmente por partidarios de la nobleza, como Tácito, Suetonio y Dión Casio: la que nos presentan es la tenebrosa imagen de un cínico y salvaje, cuyos aspectos positivos mostrados antes de su subida al trono eran pura hipocresía y que había sido cómplice del asesinato de sus parientes más próximos, sobre todo del de su hijo adoptivo Germánico. El último favorito de Tiberio, Macrón, en unión con su sucesor Cayo Calígula, hizo morir sofocado al emperador que, inesperadamente, se había replegado de un colapso.

La figura de Tiberio aparece sobre todo en los dramas del siglo XIX, donde tiene como personaje de contrapeso a Germánico, héroe noble que muere inocente (A. V. Arnault, *Germanicus*, 1817; R. Wurstenberger, *Germanicus*, 1822; W. Huscher, *Germanicus*, 1826). En estos dramas, que siguen el destino de Tiberio sólo hasta el asesinato de Germánico, Tiberio es el típico tirano intrínsecamente malo. A la organización del argumento de Huscher, añadido más tarde el primer drama auténticamente tiberiano del danés J. C. Hauch (*Tiber*, 1828) un cuarto acto, después de la muerte de Germánico, con la muerte de Seyano y un quinto acto con la muerte del protagonista, que aquí muere en lucha abierta contra Macrón y Calígula. Los rasgos tiránicos y perversos del monarca no reciben motivación.

Con la conciencia de la parcialidad de los testigos clásicos comenzó hacia mediados del siglo XIX entre los historiadores (A. W. Th. Stahr, Mommsen) una rectificación de la imagen de Tiberio. En la literatura, F. A. Gregorovius (*Der Tod des Tiberius*, drama, 1851) fue el primero en emprender un intento de justificación, haciendo que la tiranía surgiese de las necesidades de la época y de la repugnancia hacia los hombres. Tuvo gran influencia la balada de E. Geibel *Der Tod des Tiberius* (1857), que interpretó su maldad, nacida de la repugnancia y la desilusión, como expresión del final de una época, poniéndole como contrapunto el futuro cristiano-germánico de Occidente. El drama de W. Henzen (*Der Tod des Tiberius*, 1895), escrito siguiendo a Geibel, suavizó los rasgos

del tirano hasta hacerle sufrir a causa de su propia maldad. La confrontación con Cristo y su doctrina, incluida como visión en Hauch, Geibel y en las digresiones de la novela de G. Freytag *Die verlorene Handschrift* (1864), se convirtió en el tema principal en las obras de W. Walloth (novela, 1889), R. Voss (*Wen Götter lieben*, cuento, 1907) y A. Neumann-Hofer (*Christus und Tiberius*, novela, 1938). Su ansia de amor no saciada y su desilusión por la nueva doctrina de la caridad son las que impulsan a Tiberio a declararse a sí mismo dios. El impresionante motivo del misántropo solitario en medio de la escogida belleza del cabo Miseno inspiró representaciones de tipo narrativo (H. v. Schöler, *Kaiser Tiberius auf Capri*, 1908; E. Colerus, *Die Nacht des Tiberius*, 1926; F. Brandl, *Die Villa des Tiberius*, 1953). El inglés R. Graves lo describió, de acuerdo con los contornos ofrecidos por Tácito, en su historia novelada de la casa Julia-Claudia, presentada como autobiografía del emperador Claudio (*I, Claudius* y *Claudius the God and his Wife Messalina*, 1934). Algunas monografías modernas (W. Gollub, 1960; E. Kornemann, 1960) demuestran hasta qué punto está sin agotar todavía el enigma de Tiberio y cuán duradera es la tendencia que la literatura ha contribuido a crear, de ver en él más a una víctima trágica que al destructor del imperio.

G. Kainrad, *Die Gestalt des Kaisers Tiberius in der deutschen Literatur*, tesis, Viena, 1910.

**Tiestes.** Ver **Atreo y Tiestes**.

**Till Eulenspiegel.** Ver **Eulenspiegel**.

**Timbreo y Fenicia.**—En los cantos cuarto al sexto del *Orlando Furioso* de Ariosto (1532) se cuenta la historia del caballero Ariodante, que se enamora de la hija del rey de Escocia, Ginebra, y desea casarse con ella. Un rival, el duque Polineso de Albania, desea eliminarle y calumnia a Ginebra, diciendo que ella lo había recibido en su aposento de noche en varias ocasiones; en realidad sólo ha tenido tratos con su camarera. Polineso hace esperar a Ariodante ante el castillo para que presencie como él penetra por la ventana y es recibido por una mujer que lleva las joyas de la amada —la camarera ignorante del engaño—. Ariodante busca desesperado la muerte en el mar, pero no se ahoga y es recogido por un ermitaño. El hermano de Ariodante aparece como vengador del que cree muerto, acusando a Gi-

nebra de deshonestidad. Ariodante quiere combatir disfrazado de «caballero negro» por el honor de Ginebra, pero entretanto ha sido hallada la camarera, que pretendía matar a Polineso en la selva, y el engaño se aclara.

Este episodio fue convertido por Bandello (*Novelle*, I, 22, 1554) en un cuento de ambientación más suave sobre la pareja de Timbreo y Fenicia. Trasladó el escenario a Mesina y transformó al envidioso embustero en Gironde, el amigo del protagonista, que se propasa a su acción envidiosa sólo por su amor hacia Fenicia. Disfraza a su criado de amante y le hace penetrar por la ventana del palacio. Bandello dio también un giro diferente a la acción, trasladando el motivo de la muerte aparente del amante a la novia, que al ser calumniada se desmaya. El padre anuncia la muerte de su hija y la oculta hasta que se restablece su honra. Gironde se arrepiente y confiesa al amigo su acción, ambos explican el asunto al padre de Fenicia, que pone como condición que Timbreo reciba a su esposa por su mediación. Después de transcurrido un año le presenta a la que ha elegido para esposa suya, descubriéndose durante el banquete nupcial que ella es Fenicia, a quien se creía muerta. Gironde se casa con la hermana menor de ésta, Belfiore.

El cuento de Bandello fue traducido al francés por Belleforest en 1565 consiguiendo con ello gran difusión. No ha podido demostrarse su traducción al inglés, pero se ha comprobado la existencia de un drama inglés sobre Timbreo y Fenicia. El episodio de Ariodante de Ariosto fue puesto ya en 1565/1566 en verso inglés por P. Beverley y, más tarde, también por George Turberville, y todo el *Orlando furioso* fue traducido al inglés en 1591 por Sir John Harrington. Se ha podido documentar la escenificación académica de un drama sobre Ariodante y Ginebra para 1583 en Londres. En el segundo libro de su *Faerie Queene* (1589) ha imitado Spenser el cuento de Ariosto.

Cuando en 1600 Shakespeare adaptó el argumento, en cuyo centro se hallaba el motivo de la calumnia, la separación de los amantes por murmuraciones malintencionadas, a su comedia *Much Ado about Nothing*, había, por tanto, acceso a las dos variantes italianas del argumento, que además habían recibido ya forma dramática en inglés. Como no conocemos las dos dramatizaciones anteriores, es difícil comprobar hasta qué punto la unión de los elementos de la

acción que hallamos en Shakespeare ha sido realizada por él mismo o por sus predecesores. Shakespeare sigue totalmente el cuento de Bandello con el desmayo de la novia y la declaración por el padre de su muerte, que aquí sólo dura un día. En el desarrollo del engaño, de la escena del jardín, parece haberse vuelto hacia Ariosto. Tampoco existe en su caso ningún amigo rival, sino el envidioso Don Juan, que huye después de su fechoría y cuya culpa no sale a la luz por sus propios remordimientos, sino por la estúpida escrupulosidad de los dos alguaciles. Además el hilo algo pobre de la acción se ha hecho más firme con la inclusión de la historia de amor de la animada pareja bufa Benedick-Beatrice.

La pareja bufa, aunque perteneciente a una esfera cómica más baja, aparece también en las tres dramatizaciones alemanas de J. Ayer (*Comödie von der schönen Phönicia*, h. 1595), M. Kranich (*Comödia von einem Grafen von Colisan, der sich in eine Sicilische Edle Jungfrauen Phoenicia... verliebet*, 1621) y M. Kongehl (*Die vom Tode erweckte Phoenicia*, fin. s. XVII), pudiendo verse en ello el reflejo de las versiones dramáticas puestas en escena en Alemania por los comediantes ingleses, de las que se conserva también una imitación alemana en una versión manuscrita de Kassel. Pero en todo lo demás los tres dramas alemanes se cifieron estrechamente a las traducciones alemanas de Belleforest hechas por Mauritius Brandt (1594) y W. Seidel (1624). A Shakespeare se le escapó un motivo de Belleforest, que fue desarrollado por los traductores alemanes de éste y los dramaturgos que les siguieron y que se convirtió en la característica de sus versiones: la observación hecha por Bandello de que Timbreo no había pretendido en principio casarse con Fenicia, sino solamente ganar su amor, fue convertida por éstos en un insultante intento de seducción con todas las intrigas acostumbradas por la literatura de la época, y sólo cuando Fenicia defiende tenazmente su virginidad, la pretende honradamente. De este modo al motivo de la calumnia se le antepuso el nuevo motivo de la virtud tenaz de la protagonista, que en Ayer y Kranich ocupa incluso la mitad de la acción. De la pequeña historia de amor de Ariosto surgió el cuento renacentista de Bandello, una comedia shakespeariana basada en gran número de caracteres y, en el ámbito alemán, una historia moral o un drama moralizante.

F. Holleck-Weithmann, *Zur Quellenfrage von Shakespeares Lustspiel 'Much Ado about Nothing'*, 1902; C. Kaulfuss-Diesch, «Bandellos Novelle 'Timbreo und Fenicia' im deutschen Drama des 17. Jh.» (*Studien zur Literaturgeschichte*, A. Köster zum 7. November 1912 überreicht), 1912.

**Timur.** Ver Tamerlán.

**Tito.** Ver Berenice.

**Tito y Gisipo.**— La realización específica de la leyenda de dos amigos en su matiz clásico, alcanzada por el cuento de «Tito y Gisipo» en el *Decameron* de Boccaccio, tiene una serie de precursores y es de origen oriental. Como célula germinal ha de considerarse la historia, que aparece en la antología persa de Dschemaleddin Mohammed-Al'Auni (s. XI), del príncipe que se ha enamorado de una mujer a la que el viento ha levantado el velo de la cara y cuyo marido, huésped del príncipe en Bagdad, se la regala; cuando el príncipe se entera del sacrificio, devuelve a su amigo la esposa junto con muchos regalos. Este argumento, enriquecido de forma decisiva con una segunda parte en la que la buena acción es compensada con otra buena acción, aparece en las *Mil y una noches* como «Historia de Attaf y Ja'afar el Barmecida». Ja'afar, ignorando esta relación, se enamora de la esposa de su huésped Attaf. Los médicos descubren la causa de su melancolía y Attaf renuncia a su propia mujer, con la que Ja'afar regresa a Bagdad, su patria. Attaf se ve obligado a huir de Damasco, llega a Bagdad, pero es rechazado por los criados de Ja'afar. Desesperado busca la muerte, cargando con la culpa de un crimen. En el lugar de la ejecución reconoce Ja'afar al condenado, le libera y le lleva a su casa, devolviéndole a su esposa, que ama todavía a su primer esposo. De forma parecida vuelve a aparecer la historia en los *Mil y un días* como historia del mercader Abderramán.

Cuando esta historia de la cesión de una mujer amada penetró desde Oriente en la cultura cristiana occidental, los motivos tuvieron que transformarse fundamentalmente. Los motivos, de valor más bien externo para el europeo, de la hospitalidad y la amabilidad, sobre los que se basa la historia, fueron sustituidos por los de la amistad, y la mujer fue adquiriendo paulatinamente un papel más activo en los acontecimientos; no era ya objeto pasivo de una cesión, sino que participaba con sus senti-

mientos en el cambio de destino. La versión más antigua del argumento, aunque muy modificada, es el poema latino *Landfrid und Cobbo* (s. X), en el que el amigo al despedirse pide al otro le ceda a su esposa, cosa que éste hace, pero después de la despedida llora de dolor y destruye su arpa; Cobbo, que sólo pretendía probar al amigo, regresa, vuelve a unir a los amantes y vive con ellos. La cesión de la mujer, suavizada aquí hasta quedar convertida en prueba, aparece de nuevo en su dureza primitiva en la *Disciplina clericalis* (princ. s. XII) del judío converso español Pedro Alfonso, que probablemente utilizó fuentes orientales. Aquí la acción ocurre entre un mercader egipcio y su amigo de negocios de Bagdad. Pero la mujer cedida ha quedado convertida, de acuerdo con el concepto occidental del matrimonio, en la prometida del egipcio. La segunda parte de la historia, que sigue muy de cerca a las *Mil y una noches*, presenta el motivo del agradecimiento en todo su esplendor, haciendo que el de Bagdad se acuse a sí mismo del asesinato del que es acusado su amigo; la porfía de generosidad que surge de este modo se convirtió en parte básica integrante de la continuación del desarrollo del argumento. El verdadero asesino, conmovido por la fidelidad de los amigos, confiesa su culpa y el rey perdona a los tres, entregando el de Bagdad a su amigo la mitad de su hacienda. La historia de la *Disciplina clericalis*, ofrecida como ejemplo para la predicación, apareció en diferentes variantes españolas y francesas, así como en la *Gesta Romanorum* (med. s. XIV), y recibió un rasgo muy cristiano en la antología de Thomas de Cantimpré, iniciada después de 1251 con el título *Liber qui dicitur bonum universale de proprietatibus apum*, pero aquí los protagonistas son un oriental y un cristiano; el oriental, que ha cedido a su prometida, acaba viviendo en la casa del cristiano, haciéndose bautizar y casándose con una pariente del cristiano; Jacobus de Cessolis (*De Ludo Scacchorum*, h. 1300) convirtió a la pariente en una hermana del amigo salvado.

Una etapa decisiva en el camino del argumento es la novela en verso francesa *Histoire d'Athènes*, escrita por Alixandre, conocida bajo el título de *Atis y Profilas* y conservada también en una adaptación alemana (h. 1200) en fragmento. La historia se apoya totalmente en el transcurso de la acción de la *Disciplina clericalis*, pero situando a los protagonistas, convertidos en estudian-

tes, en Atenas, la patria de uno de ellos, mientras que la segunda parte transcurre en Roma. Una complicación específica de la fábula se halla en el hecho de que el ateniense se casa con la esposa que le ha sido destinada por acuerdo familiar, pero en consideración a la pasión del amigo se hace sustituir por éste en la noche de bodas y en las noches siguientes, sin que la joven esposa se dé cuenta del engaño. No se descubre éste hasta que el romano se ve obligado a regresar a su patria y el ateniense le cede ahora la mujer oficialmente; a causa de esto es repudiado por sus parientes, cae en la pobreza, al llegar a Roma su amigo no le reconoce, se cree despreciado y carga intencionadamente con la sospecha de un crimen. Después de salvado por su amigo recibe a la hermana de éste por esposa. Una tercera parte, nueva, es una especie de novela de aventuras que transcurre en Atenas. Con la supresión de esta tercera parte fue recogida por Boccaccio en la historia de «Tito y Gisipo», la narración romántico-sentimental de Alixandre, en un tono más frío y con todos los detalles. Las modificaciones están de acuerdo con el cambio de gusto; se hace un primer intento de sacar a la mujer de su papel pasivo; en la noche de bodas ha jurado fidelidad al supuesto marido y ha recibido un anillo; después de descubierto el engaño llora y regresa junto a su padre, pero acepta finalmente el cambio. Como hay varias cosas del cuento de Boccaccio que coinciden con la *Disciplina clericalis*, es probable que utilizase también ésta, o retrocediese a una fuente común para él y Alixandre.

La historia de «Tito y Gisipo» alcanzó pronto gran difusión en Europa a través de las traducciones e imitaciones de Boccaccio. También fueron frecuentes las traducciones latinas de Filippo Beroaldo (1495) y de Bandello (1509). En Italia la versión fijada por Boccaccio ocupó un lugar tan preeminente, que los novelistas italianos se abstuvieron de refundir el argumento, y tampoco en España, donde se leían las «novelle» en el original, existió, aparte de una adaptación racionalizante de Timoneda (en *Patrañuelo*, 1567), otra versión que el cuento de final trágico, escrito como narración del amigo superviviente felizmente casado, de Matías de los Reyes (*Espejo de Amigos*, 1624); en él el empobrecido Lisardo muere en el momento de ser salvado por su amigo, a causa de la conmoción y la pena por la pérdida de Laura a la que continúa aman-

do. En Alemania el argumento fue utilizado como ejemplo de amistad fiel, debido a sus cualidades éticas (H. Sachs, *Historia der neun getrewen hayden*, 1531; S. Franck, *Chronica*, 1531; M. Montanus, *Wegkürzer*, 1557); el motivo de la sustitución fue eludido de vez en cuando con una simple cesión de la esposa (Anón., *Sommerklee und Wintergrün*, 1670). En Francia aparecieron a lo largo del siglo XVI varias versiones narrativas, algunas también versificadas, deudoras de Boccaccio. En las *Cent Nouvelles Nouvelles* (1732-1739) de Mme de Gomez aparece el argumento sentimentalizado y entreverado de reflexiones morales: Sofronia ama a Tito desde un principio, a pesar de acceder a su matrimonio con Gisipo. El tema de la cesión de la esposa era tan conocido en la Francia del siglo XVIII, que surgieron versiones del argumento que sólo indirectamente están relacionadas con Boccaccio: muy próxima a la fábula primitiva, pero utilizando el ambiente de la época, se mantuvo la versión del Chevalier de Mouhy (*La vie de Chimène de Spinelli*, nov., 1737/1738), sobre la que L. de Boissy escribió su comedia *L'Epoux par supercherie* (1744), que a su vez fue adaptada por Gotter con el título *Der Mann, den seine Frau nicht kennt* (1781). Pero aquí este tema sólo interesa ya como relación triangular, la segunda parte de la acción ha desaparecido, cosa que también sucede en la historia moralizante de Marmontel *L'Amitié à l'épreuve* (1761), muy apartada del argumento, que hace que el hombre renuncie a la posesión de la amada muchacha hindú cuando se da cuenta del amor existente entre ésta y su amigo; Ch. F. Weisse dramatizó esta historia como *Freundschaft auf der Probe* (1768), Hugh Kelly como *The Romance of an Hour* (1774). También en Inglaterra el siglo XVI aportó varias refundiciones, entre las que tuvo mayor influencia la de orientación pedagógica de Th. Elyot (en *The Governour*, 1531). En forma de balada popular continuó viviendo el argumento (*Alphonso and Ganselo*) hasta el siglo XVIII. O. Goldsmith lo renovó ampliándolo con rasgos novelescos orientales (*The Story of Alcander and Septimius*, 1759): Alcander es vendido como esclavo, consigue huir y llegar a Roma; su salvación no exige el sacrificio del amigo, ya que el verdadero asesino es capturado y castigado. El amor de Sofronia trasladado de Alcander a Septimio, que en Goldsmith permanece inmóvil, fue el tema de un poema de Ch. Lloyd (1821): entre Sofronia y Tito existe ya

el amor, y Gisipo puede renunciar a la prometida en favor del amigo sin lucha moral, ya que en realidad ama a otra.

El floreciente drama renacentista no pudo pasar de largo ante esta historia. Primero la trasladó Jacobo Nardi, hacia 1510, a una comedia en verso, una de las primeras del teatro italiano (*Amicizia*). Nardi concentró la acción en la parte del argumento que transcurre en Roma, la primera parte es sólo contada siguiendo el método analítico; tipos de la comedia antigua completan el tinte clasicista. De las dramatizaciones inglesas (Ralph Radcliffe, *De Titi et Gisippi firmissima amicitia*, 1553), así como de una versión transmitida como anónima y representada en la corte en 1577 *Tito y Gisipo* (que posiblemente es la misma obra), no se conserva nada. Las dramatizaciones aparecidas en Alemania (H. Sachs, 1546; M. Montanus, hacia 1560; A. M. Ch. Speccius, *Comedia nova de Titi et Gisippi amicitia*, 1623), así como la más madura literariamente del francés A. Hardy (*Gésippe ou les deux amis*, 1623-1628), incluyen las escenas que transcurren en Atenas. Estas dramatizaciones pusieron más en acción a la mujer sacrificada: Montanus y Hardy muestran la furia y el dolor de ella al descubrir el engaño y su consuelo por los familiares. Más libremente se movieron las dramatizaciones de la época posterior. En ellas se hace notar, por ejemplo, la tendencia a suplir el delicado tema de sustitución por un simple cambio de esposas, haciendo que Gisipo encuentre su compensación en el amor de la hermana de su amigo. En Lope de Vega (*La boda entre dos maridos*) y U. Chevreau (*Les deux amis*, 1638) el cambio de los sentimientos del hombre que se sacrifica es aún tan increíble como el de los sentimientos de la mujer cedida. Está mejor preparado el nuevo enamoramiento de Gisipo en la obra de Galeotto Oddi (*Gisippo*, 1613), que empero perjudica el efecto con la repetición del motivo de sustitución. El drama aparecido en 1842 del inglés G. Griffin (*Gisippus*) justificaba el cambio de los sentimientos de Sofronia con un antiguo amor entre ella y Tito, suprimiendo la compensación de Gisipo con la hermana de Tito; por lo demás Griffin ha ampliado, como ya otros antes que él, la fábula de Boccaccio con otras versiones del argumento.

Como visión retrospectiva de la historia del argumento, puede decirse que la complicada estructura de motivos que el argumento alcanzó en Boccaccio fue muy pronto

desmontada y aparecieron los motivos aislados, sobre todo el del amor sacrificado en aras de la amistad, independiente en numerosas variantes. Pueden seguirse las huellas de este motivo aislado en el episodio de Bradamante del *Orlando furioso* de Ariosto (\*Roldán), con final trágico en *La forza dell'amicizia* (drama, 1663) y en las innumerables comedias de amigos de la «*commedia dell'arte*» cuya rama más importante lleva, por ejemplo, a través de F. Scala (*Il fido amico*, 1611), L. Riccoboni (*Forza dell'amicizia*, 1711) y Goldoni (*Il vero amico*, 1750) hasta Diderot (*Le fils naturel*, 1757). Los puntos de contacto del argumento con otras leyendas de amigos («Amis y Amile») o variantes del motivo de renuncia (\*Estratonice) han llevado en el proceso de disolución del argumento a un número cada vez mayor de nuevas combinaciones.

H. G. Wright (Ed.), *Early English Versions of the Tales of Guiscardo and Ghismonda and Titus and Gisippus from the Decameron*, Londres, 1937; L. Sorieri, *Boccaccio's Story of Tito e Gisippo in European Literature*, Nueva York, 1937; W. Bauerfeld, *Die Sage von Amis und Amiles*, tesis, Halle, 1941.

**Tomás Becket.** — Tomás Becket (1118-1170), hijo de un comerciante londinense de ascendencia normanda, se convirtió en 1155 en canciller de Inglaterra y apoyó a Enrique II, con el que le unía una gran amistad, en su reforma legislativa y en el fortalecimiento del poder real. Cuando el rey, con la esperanza de ver unidos en una mano adicta el poder eclesiástico y el secular, y a pesar de las advertencias proféticas de Becket, le nombró arzobispo de Canterbury en 1162, Becket se apartó del mundo y defendió la independencia de la Iglesia y el Estado renunciando a su cargo de canciller. En 1164 huyó a Francia, pero después de reconciliarse con el rey regresó en 1170. Excomulgó a los obispos que entretanto habían procedido a coronar al hijo de Enrique, y en un momento de ira el rey indujo a cuatro de sus nobles a asesinar a Becket en la catedral de Canterbury el 29 de diciembre, después de haberse negado a levantar la excomunión de los obispos. Enrique hizo penitencia ante la tumba del asesinado, que en 1172 fue canonizado.

Las leyendas que se formaron rápidamente glorificaron a este hombre, poseído sin duda de un gran sentido del cumplimiento del deber, pero también ambicioso, consciente del poder y brusco. Del mismo modo que en las descripciones de su muer-

te, que se esforzaron por establecer paralelos con el martirio de Cristo, fueron omitidas su obstinación, sus duras palabras y su resistencia física, así también aparece su vida anterior como la de un santo benigno y amigo del pueblo. Se le atribuyeron, tanto en vida como en muerte, milagros, visiones y profecías. Para aumentar el nimbo de lo milagroso se llegó a convertir a la madre de Becket en una sarracena, que se enamoró del cautivo Gilbert Becket y le sigue a Londres con el deseo de convertirse al Cristianismo. Este motivo de la enamorada sarracena, que aparece con frecuencia en la literatura de la Edad Media, así, por ej., en el *Graf Rudolf*, en el *Karlmeinet* (\*Carlo-magno) y en el \**Huon de Bordeaux*, influyó en las obras becketianas hasta C. F. Meyer y Anouilh. Detalles no históricos, pero llamativos, como el asesinato en las gradas del altar o la huida de los asesinos, su peregrinación a Jerusalén y su temprana muerte, se impusieron en las leyendas. Las «*vidas*» escritas por amigos de Becket, como, por ejemplo, la de William Fitzstephen (1171-1172) y la de Edward Grim (1174-1177), que fueron también recogidas en las colecciones biográficas, no tuvieron tanta repercusión como las puras leyendas (por ejemplo, Garnier de Pont Sainte-Maxence, *La vie de Saint-Thomas le martyr*, 1174; *Thomas Saga Erki-byskups*, princ. del s. XIII). Ya muy pronto apareció un espectáculo público, representado anualmente en Canterbury en el aniversario de la muerte de Becket. La veneración de Santo Tomás encontró también eco en los textos litúrgicos e hizo que Chaucer situase la acción marginal de sus famosos *Canterbury Tales* entre peregrinos que se dirigen a visitar su tumba.

Desde que Enrique VIII suprimió en 1538 el culto a los santos en Inglaterra, calificando a Tomás Becket de indigno y de culpable de crimen de lesa majestad, desapareció el interés por él en el sector protestante de Europa, mientras que su martirio siguió siendo glorificado en los países católicos, en dramas conventuales del siglo XVII. El siglo XVIII adoptó una postura poco amistosa hacia el defensor de la Iglesia. El interés de W. H. Ireland (*Henry II*, drama, 1799) se dirigía mucho más hacia el caballeroso rey, su amor por la bella \*Rosamond y sus luchas con los hijos, que hacia el arzobispo, que por ambición se incorpora al partido de la reina Leonor, delatando a la amante del rey. De momento el argumento de Rosamunda, tratado con gran fre-

cuencia en los siglos anteriores, recibió un nuevo impulso con la incorporación de Becket; más tarde el interés de los autores se centró en la lucha entre los dos hombres igualmente fuertes y caracterizados por el mismo dualismo. Ya en D. Jerrold (drama, 1820), que a pesar de su antipatía contra el clero y el dogma se esforzó por ofrecer una imagen justa del protagonista, al que calificó de duro y belicoso, pero también de verdadero mártir, Becket se halla en el centro de la acción. El ansia de dominio y de poder son también los rasgos característicos en R. Cattermole (*Becket*, drama, 1832) y G. Darley (drama, 1840). Pero Darley acentuó la honorabilidad de Becket, haciendo que negase su colaboración en el asesinato de Rosamunda. Aquí el espíritu de Rosamunda anuncia junto al cadáver del mártir la desgracia de la casa reinante, mientras que en Ch. Grindroth (*Henry II*, drama, 1876) el moribundo se reconcilia con el rey. En un drama anónimo publicado en Nueva York en 1863 pasó a primer plano el desarrollo interno del asesino Fitz-Urse.

El irlandés y católico Aubrey De Vere (*St. Thomas of Canterbury*, drama, 1876) fue el primero en romper con la tradición de las obras becketianas, no romantizando, sino ateniéndose a las fuentes históricas, pero intentando describir al mismo tiempo al santo y no a un carácter problemático. En cambio en la famosa novela corta de C. F. Meyer el título *Der Heilige* (1879) va acompañado de una interrogación oculta. A través de una modificación genial de la leyenda de Rosamunda consiguió Meyer una nueva motivación de la acción de Becket: el rey ha convertido en su amante a la hija del canciller, que se encuentra escondida en un palacete en el bosque, víctima de la venganza de la reina; desde este momento Becket odia al rey, pero no se venga hasta que ha entrado al servicio de un Señor más poderoso. Mientras que las dramatizaciones en lengua alemana (H. Federer, 1898; J. Lehmann, 1901; R. Konen, 1904; E. Linz, 1935) se mantuvieron a la sombra de la interpretación de C. F. Meyer, el *Thomas Becket* de Tennyson (1884), inspirado por De Vere y que en la adaptación reducida de H. Irving de 1893 tuvo un gran éxito escénico, acentuó el tema de la amistad: la amistad entre el rey y el canciller, que salva a Rosamunda de los efectos de los celos de la reina, acaba quebrándose con las calumnias de la reina acerca de Becket y Rosamunda. Tras el poco éxito que en 1934

tuvo en Canterbury la representación del drama de L. Binyon (*The Young King*, 1935), se encargó a T. S. Eliot una nueva composición dramática del argumento. En la obra de Binyon se pretendía demostrar que los descalabros que atribulan al rey desde la muerte de Becket son una justicia que se hace a la misma. El *Murder in the Cathedral* (1935) de Eliot se colocó objetivamente del lado de De Vere, ciñéndose en la forma a las moralidades medievales; Becket es el santo de la leyenda, que se deja asesinar, sin oponer resistencia, por el borracho Rowdys y al que el autor intenta liberar también de la acusación de haber buscado conscientemente el martirio. J. Anouilh extrajo el argumento para su *Becket ou l'honneur de Dieu* (drama, 1959) casualmente de la misma fuente que Meyer y lo desarrolló también sobre una idea básica parecida: el suicidio de la amante, que el rey ha pedido a Becket y que éste ha autorizado (renovación de una antigua leyenda de amigos, \*Tito y Gisipo), separa a los amigos y lleva a Becket al servicio de Dios. Y es el Becket muerto quien vuelve a convertirse en el amigo del rey a través de la penitencia de éste. Ch. Fry concentró su drama *Curtmantle* (1961) en el rey y en su larga lucha por establecer el orden en su reino.

F. Jäger, *Thomas à Becket in Sage und Dichtung*, tesis, Bratislava, 1909; P. A. Brown, *The Development of the Legend of Thomas Becket*, Filadelfia, 1930; Sr. M. A. Laly, «A comparative Study of the Becket Story: Tennyson, Binyon, Eliot, Anouilh and Fry» (*Diss. Abstracts Ann Arbor*, XXIV, 2479), 1963.

**Tristán e Isolda.**—La versión más antigua, y ya bien delimitada, del argumento de Tristán e Isolda es la *Estoire* francesa, escrita en la segunda mitad del siglo XII y posiblemente idéntica al *Tristan* perdido de Chrétien de Troyes. Puede deducirse de la versión en altoalemán medio de Eilhart von Oberg, que se refiere a ella y que probablemente no se habrá apartado apenas de ella en la forma de llevar la acción. En la *Estoire* pueden verse claramente los tres pilares fundamentales de la acción. La primera parte contiene la aventura de Moroldo: el joven Tristán mata a Moroldo, que amenaza a su tío Marco con la exigencia de unos tributos. Pero es herido y se ve obligado a buscar ayuda para curar su herida envenenada. Sin darse a conocer es curado en Irlanda por la sobrina de Moroldo, entendida en magias, la rubia Isolda. La parte principal es la segunda, que cuenta la

historia del adulterio: Tristán parte en busca de novia para Marco, al que una golondrina ha traído el pelo de una mujer rubia. Llega otra vez a Irlanda, reconoce en Isolda a la dueña del cabello, se esfuerza por conquistarla venciendo a un monstruo, pero es reconocido por ella como asesino de Moroldo y sólo con gran esfuerzo puede dominar su odio y acepta el cortejo. Durante el viaje marítimo hacia Cornualles beben ambos por error el filtro amoroso que la madre de Isolda había destinado a ésta y a Marco. El amor de ambos y el engaño de Marco van creciendo en etapas separadas hasta la condenación de Isolda a morir en la hoguera, conmutada por su entrega a los incurables, la liberación de Isolda por Tristán y finalmente la huida en común y la vida en el bosque llena de penalidades. La tercera parte es la historia de Isolda, la de las manos blancas: Isolda es devuelta a Marco, Tristán es desterrado y como se ha pasado el efecto del filtro amoroso, se casa en Francia con Isolda, la de las manos blancas. Pero no puede olvidar a la Isolda rubia y regresa varias veces disfrazado a Cornualles para verla. Malas interpretaciones llevan a un distanciamiento interno de los amantes, que sufren y hacen penitencia. Pero cuando Tristán yace moribundo a consecuencia de una herida envenenada, Isolda acude a su llamada para curarle; pero la mentira de Isolda, la de las manos blancas, que le anuncia la aproximación de un barco con vela negra en lugar de blanca, hace que muera antes de la llegada de Isolda. Isolda muere sobre su cadáver.

La *Estoire* es la versión básica de toda la literatura tristaniana de la Edad Media y en ella se basan también las adaptaciones posteriores más importantes, y puede haber sido también la superación definitiva de un *Urtristan* precortesano.

La *Estoire* estableció probablemente la relación interna del motivo de Moroldo con la parte principal, fundiendo en un solo personaje a la mujer curandera y a la novia de Marco, haciendo así que el episodio de Moroldo se convirtiese en el primer encuentro de Tristán con Isolda, e introduciendo un filtro amoroso, con el que pretende disculpar el amor adúltero. En el *Urtristan* las dos partes primeras debieron de estar unidas sólo muy ligeramente; en él lo importante era el ideal caballeresco de la fidelidad de los vasallos, lesionado por Tristán: es muerto por Marco, que estrangula en la agonía a la seductora Isolda. La tercera

parte, la historia de Isolda, la de las manos blancas, cuya comparación del amor dentro y fuera del matrimonio está fuertemente acentuada, fue probablemente desarrollada por primera vez por el autor de la *Estoire*, con lo que no sólo se produjo una división armónica del total, sino también un equilibrio del peso ético.

En contra de la teoría del origen celta del argumento, o de un *Urtristan* francés o anglonormando con simples «adornos célticos», existe la tesis de la derivación del argumento de una historia persa de la época de los sasánidas, adaptada por el poeta Fakhreddin al poema épico *Wis y Râmîn* (1042/1055), que además de en su versión original se conserva en una versión geórgica en prosa de finales del siglo XII. Con excepción de la primera parte de la fábula tristaniana, se hallan aquí contenidos tanto la aventura de Moroldo como los motivos principales y los caracteres de los protagonistas, incluso el episodio de Isolda, la de las manos blancas, que encontramos en la literatura oriental repetida con mayor claridad en la *Historia del amor del poeta Kais ibn Doreidsch*. La principal diferencia entre la epopeya persa y la historia de Tristán, de final trágico, se halla en el hecho de que el amante de la joven reina, un hermano menor del rey, se rebela contra el monarca, siendo éste muerto por un jabalí en el campamento guerrero y heredando Râmîn el trono y la esposa. En lugar del filtro amoroso tenemos aquí un talismán que convierte al esposo en impotente, de forma que queda suprimida la doble relación erótica de la reina y el adulterio aparece suavizado. Por tanto serían precisamente el filtro amoroso y la posición de Isolda que de él se desprende los motivos constructivos del argumento tristaniano europeo, cuyas bases argumentales pudieron haber sido transmitidas por una versión latina en prosa de la epopeya persa.

El adaptador alemán de la *Estoire*, Eilhart von Oberg (h. 1180), se interesó principalmente por la parte central, las argucias de Tristán, que estaban de acuerdo con el gusto precortesano por las historias de rapto de novias. Un nuevo paso en el desarrollo del argumento fue ya la versión del anglo-normando Thomas de Bretagne (1160/1165), que se conserva en ocho fragmentos manuscritos y pudo ser completada por medio de la versión paralela. El sentido cortesano de la vida que se manifiesta en la versión de Thomas pone en primer plano las relaciones



amorosas de Tristán e Isolda, tratando de justificarlas, exagerarlas y ennoblecerlas por todos los medios posibles. La parte central gana en importancia, sobre todo con respecto a la tercera. Se suprimen todos los motivos crudos y repelentes, así como los fabulísticos. El destino de Tristán arranca del de sus padres y de la historia de su infancia y juventud. Los deseos de Marco de tener a Isolda por esposa se deben a las descripciones que Tristán ha hecho de ella, y no al mensaje de la golondrina. El encantamiento del filtro amoroso queda relegado, aunque el amor continúa procediendo de él y sus efectos se mantienen todavía en la última parte de la acción; en la historia de este amor no existe el arrepentimiento, ni la infidelidad, ni los malentendidos. Si bien Tristán se casa con Isolda, la de las manos blancas, no llega a consumar el matrimonio. El final es la muerte por amor, de Tristán e Isolda. Su amor queda redimido, al partir Tristán voluntariamente a lejanas tierras, pues Isolda —y ésta es la modificación más importante— no es juzgada y condenada, sino que se purifica con un juramento —hecho con restricción mental— y con un juicio de Dios. La vida penosa del bosque se convierte en la vida idílica deseada. En la obra de Thomas el argumento pierde su delicadeza espiritual con el enredo de la fábula. La versión de Jakob Grimm puso de manifiesto, al comparar la versión de la *Estoire* con la de Thomas, la diferencia entre la «violencia épica» y el «canto lírico».

El hilo de la acción vuelve a verse con mayor claridad en el *Tristan* de Gottfried von Strassburg (h. 1210), punto culminante de la literatura tristaniana medieval, sin que la acción sea modificada en su aspecto externo. Con la inclusión del simbolismo amoroso del *Cantar de los Cantares*, la aventura amorosa común de la gruta del amor se eleva hasta lo sagrado, sin perder por ello su realismo. En lugar de la muerte por amor tenemos la muerte espiritual a causa de la separación. Las mil formas de muerte debida a la separación ponen tan claramente de manifiesto la fuerza de la unión y el valor de la abstinencia, y hacen aparecer la renuncia de Tristán a Isolda, la de las manos blancas, como tan inevitable, que la falta de final en la obra de Gottfried no parece ya decisiva; por añadidura la muerte de amor ha sido ya utilizada como final de los padres de Tristán, Rivalén y Blancaflor.

La versión fragmentaria de Bérol (post. a 1190), que ya no es cortesana, muestra el desarrollo hacia las versiones populares de finales de la Edad Media, aunque Bérol conservase, siguiendo en esto a Thomas, el motivo del juramento de doble significado, en lugar del cual los autores de finales de la Edad Media prefirieron la más desagradable entrega de Isolda a los incurables. El retorno de la época tardía al gusto más tosco precortesano queda también patente en los imitadores de Gottfried, Ulrich von Türlheim (h. 1240) y Heinrich von Freiberg (h. 1290), así como en la novela alemana en prosa (seg. mit. s. xv), que se ciñen a Eilhart; en esta novela se basa a su vez la adaptación dramática de Hans Sachs (1553). Imitaron a Thomas la *Tristramssaga* noruega (1226) y el poema inglés *Sir Tristrem* (h. 1300); de la *Tristramssaga* se derivaron una adaptación islandesa de escasa importancia literaria (ss. xiv/xv) y el bellísimo *Cantar de Tristán* también islandés. Tuvo gran influencia la novela francesa en prosa (seg. mit. s. xiii), que si bien incluyó la versión de Thomas, lo hizo mezclándola con otras versiones y narraciones novelísticas aisladas; unió definitivamente el argumento con el de \*Arturo, con el que ya la *Estoire* había ligado los episodios del destierro de Tristán. Como parte de las historias de la Tabla Redonda aparece más tarde el argumento tristaniano en la *Tavola ritonda* italiana (1391) y en la *Morte Darthur* de Sir Thomas Malory (1470), en la que se basa la tradición argumental inglesa, incluso en la Edad Moderna.

El interés especial de Italia por los dos grandes amantes se refleja ya en las numerosas menciones, que en definitiva casi se reducen a cifras, de la lírica del siglo xiii; en el fragmentario *Tristano Riccardiano* (fin. del s. xiii), que representa una continuación específica italo-española del *Tristan* en prosa francés, en la *Tavola ritonda* y todavía en la novela *I due Tristani* (1534), que añade una historia de los dos hijos de Tristán e Isolda. Las adaptaciones italianas defienden incondicionalmente los derechos de los enamorados, son enemigas de Marco y se atienen al final del *Tristan* en prosa francés, según el cual Tristán muere atravesado por la lanza de Marco; \*Lanzarote venga a Tristán en Marco.

El argumento de Tristán e Isolda es una de las ejemplificaciones de vigencia universal del tema del amor grande y desgraciado. Tiene una acción rica, pero rectilínea y pue-

de ser ampliado tanto épicamente con la adición de numerosos motivos novelísticos, como tensado dramáticamente limitándolo a las situaciones principales. Las historias incorporables sobre el encantamiento de amor y la astucia amorosa se han separado a su vez de la epopeya como cuentos independientes (*Geisblattlai* de Marie de France, hacia 1160; *Folie Tristan*, ss. XII/XIII). Las historias desarrolladas principalmente en Francia sobre el engaño de Marco tienen en parte rasgos bufos, lo mismo que el argumento en general ofrece al lado de las trágicas, posibilidades cómicas. El episodio de Moroldo, de aspecto secundario para el gusto moderno, tiene la función de freno espiritual para la unión de Tristán e Isolda, basada en la obligación de la venganza familiar, y al mismo tiempo sirve para subrayar la potencia de la pasión que brota. Los adaptadores modernos lo trasladan con frecuencia al prólogo. De igual manera el motivo del filtro cuyo objeto es la disculpa moral, ha sido utilizado ya, generalmente, sólo con valor simbólico. El interés por la crisis del amor en la historia de Isolda, la de las manos blancas, se ve con la máxima claridad precisamente en la literatura moderna.

El renacimiento de este argumento comenzó con la publicación de un extracto de la novela francesa en prosa en la *Bibliothèque des romans* del conde de Tressant. C. H. Müller publicó en 1785 la obra de Gottfried con el complemento de Heinrich von Freiberg; Scott, en 1804, el *Sir Tristrem*; V. d. Hagen, en 1809, la novela alemana en prosa y, en 1823, el *Tristan* de Gottfried; la primera traducción completa al alemán moderno de esta epopeya cortesana es la de H. Kurz (1844). Los proyectos y bocetos de adaptaciones épicas (A. W. Schlegel, 1801; F. Rückert, 1839), dramáticas (Arnim/Brentano, 1804; A. v. Platen, 1825/1827) y cíclico-líricas (W. Wackernagel, 1828; Immermann, 1832) no pasaron de nuevos esbozos; el proyecto de Immermann, el más adelantado de todos, termina las relaciones amorosas, moralizando, con el juicio de Dios. La anticipación ideológica de la muerte en común de los dos amantes, durante la travesía, antes del engaño a Marco, que aparece en Immermann, se acerca ya a la ópera de R. Wagner (1859), en la que el filtro mortal es cambiado por Brangiana en un filtro de amor. En el tercer acto, después de la herida mortal de Tristán, se desarrolla totalmente el motivo romántico, central para Wagner, de la muer-

te por amor: con la muerte, el amor es liberado de las ataduras y barreras terrenas. La acción fue reducida por Wagner a la más estricta línea trágica —filtro de amor, descubrimiento en el huerto, muerte de amor—, y su interpretación superó el criterio reinante entonces sobre la «ligereza» del argumento, que se refleja por ejemplo en el personaje de Tennyson de un cínico Don Juan («The Last Tournament», en *Idylls of the King*, 1871). La pretensión de inevitabilidad de este amor, a la que se rinde el propio Marco, tenía que excluir todo malentendido; Wagner eliminó lo relativo a Isolda, la de las manos blancas. No está influenciada por Wagner, pero sí emparentada con él en la tendencia a lo escueto de su trazado y en la idea de la muerte como perfección del amor, la epopeya de Swinburne *Tristram of Lyonesse* (1882). También aquí el amor nace antes de la toma del filtro, y éste hace que tengan conciencia de él. Si bien Swinburne se vio obligado a seguir más intensamente a la epopeya antigua para conseguir la amplitud narrativa necesaria, en cambio la esperanza de una redención final común acompaña a la totalidad de la acción; el matrimonio con Isolda, la de las manos blancas, no se consuma.

Mientras las adaptaciones tristanicas del siglo XIX se basaron principalmente en Gottfried, a partir del *Roman de Tristan et Iseut* (1900) del francés Joseph Bédier se prefirieron también en Alemania e Inglaterra los motivos juglarescos más rudos. Bédier ofreció una composición total de todas las fuentes del *Tristan* al estilo de Bérol y agrupada alrededor del fragmento de éste, la cual se tuvo a menudo por una especie de reconstrucción del *Tristan* primitivo. Su obra encontró en Alemania tanto traductores (M. Geissler, 1911) como imitadores, que refundieron la totalidad del argumento en prosa o en verso, sin pretensiones de una realización propia. Influenciado por Bédier y la inclinación literaria hacia la ambivalencia que aparece hacia finales del siglo XIX, el interés se volvió más hacia las amenazas contra el gran amor, el episodio de Isolda, la de las manos blancas, y la muerte de Tristán unida a éste. También se destacó más la figura de Marco, dotada a partir de Wagner del gesto de la comprensión y la renuncia.

Pero la influencia del drama musical de Wagner se hizo notar aún durante mucho tiempo (E. Ludwig, drama, 1909; Ettore Moschino, drama, 1910; E. Stucken, drama,

1916; Arthur Simons, drama, 1917). La intervención moralizante de Stucken, por la que las relaciones amorosas duran sólo hasta la boda con Marco y la vida en el bosque figura como el primer adulterio auténtico, y por tanto es representada como una vida dentro de los sufrimientos del pecado, supuso una recaída en los intentos de flexión prewagnerianos. El drama de E. Hardt, justamente alabado en su día, *Tantris der Narr* (1907), extrajo del argumento la problemática de la fidelidad con visión neorromántica: Tristán es culpable indudablemente de su infidelidad y ha destruido, por ello, de tal forma sus relaciones con Isolda, que ésta no reconoce a su salvador Tristán, ni entre los incurables, ni como loco; hasta la separación definitiva Tristán no vuelve a recuperar su antigua grandeza, pero el camino hacia él permanece cerrado. La figura de Marco aparece unas veces como noble personaje dispuesto a la renuncia (H. Heubner, *König Marke*, drama, 1918), otras como envidioso malintencionado que acaba matando a Tristán (Thomas Hardy, *The famous Tragedy of the Queen of Cornwall*, 1923) e incluso como encarnación de un fanático de la ilusión, que destruye a su juguete, los amantes, y a todos los que conocen el engaño, para volver a ser el «rey más feliz» (G. Kaiser, *König Hahnrei*, drama, 1913). Lo mismo que Hardy, también Edwin Arlington Robinson se basa en la versión de Malory para su nueva adaptación épica del argumento (*Tristram*, 1927); pero Robinson libera la acción de todos los motivos más rudos y poco morales: Tristán e Isolda no se confiesan su amor hasta el día de la boda de ésta, Tristán es desterrado inmediatamente por Marco, se casa por compasión con Isolda, la de las manos blancas, y no se reúne con Isolda hasta dos años más tarde y con la ayuda de los caballeros del rey Arturo en el castillo de Joyous Gard de Lanzarote. La unión de los amantes se ha exagerado hasta convertirla en una glorificación de la mutua comprensión, y finalmente no es Marco, sino el sobrino de éste, Andred, el que mata a Tristán. Las penas de Isolda, la de las manos blancas, rodean la acción como una melancólica canción que sube y baja.

Este mayor realce del trágico destino de Isolda, la de las manos blancas, tiene un precursor en el poema en tres partes de Matthew Arnold (1852); aquí Isolda, la de las manos blancas, es la víctima, que, aunque tiene dos hijos de Tristán, sabe que

éste jamás podrá olvidar a la Isolda, la rubia, cediéndole complaciente el puesto a la cabecera del moribundo; queda en el mundo como la nunca amada, permanece fiel a Tristán y educa a sus hijos. En la novela de E. Lucka *Isolde Weisschand* (1909), ésta ayuda a Tristán para que intente liberarse de su pasado y de su vida aventurera, intento éste que fracasa, ya que, con la muerte, Tristán retorna junto a la primera Isolda, muerta a causa de su infidelidad. En su lucha por el hombre, que la lleva hasta el engaño de la vela (L. Andro, *Tristans Tod*, drama, 1910; Albert Erk, *Isolde Weisschand*, drama, 1921) o se convierte en odio y persecución del amado (Hardy), Isolda, la de las manos blancas, se aproxima también de nuevo a la figura prefijada por la tradición argumental de la Edad Media.

G. Schoepperle, *Tristan and Isolde, A Study of the Sources of the Romance*, 2 tomos, 1913; E. Dufhus, *Tristandichtungen des 19. und 20. Jahrhunderts*, tesis, Colonia, 1924; F. Ranke, *Tristan und Isolde*, 1925; W. Golther, *Tristan und Isolde*, 1929; E. Heimann, *Tristan und Isolde in der neuzeitlichen Literatur*, tesis, Rostock, 1930; L. Wolff, «Tristan et Yseult dans la poésie anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle» (*Annales de Bretagne*, 40), 1932/1933; A. M. Wangelin, *Die Liebe in den Tristan-Dichtungen der Viktorianischen Zeit*, tesis, Marburgo, 1937; M. A. Clark, *Edwin Arlington Robinson's Treatment of the Tristram-Isolt Legend*, tesis, Univ. de Illinois, 1937; B. Mergell, *Tristan und Isolde*, 1949; L. L. Hammerich, *Tristan og Isolde før Gottfried af Strassburg*, 1960; F. R. Schröder, «Die Tristansage und das persische Epos *Wis und Râmîn*» (*Germanisch-Romanische Monatsschrift*, NF, 11), 1961.

**Troilo y Criseida.**—Troilo, hijo menor de Priamo es mencionado sólo en una línea de la *Ilíada* de Homero, cuando el llanto del rey por la pérdida de sus hijos. La tradición clásica tardía se ha esforzado por aclarar su muerte, y Troilo aparece en sus mitologías como un adolescente al que Aquiles encuentra al dar de beber a sus caballos, y mata. La historia de amor de Troilo fue inventada por Benoît de Sainte-Maure en su *Roman de Troie* (s. XII). Convirtió a Briseida, que en la *Ilíada* es prisionera y esclava de \*Aquiles, en hija del augur troiano Calcas, que a la vista de la amenaza de destrucción de Troya se pasa a los griegos, pero dejando a su hija en la ciudad. Se convierte en la amante de Troilo, y los amantes están inconsolables, cuando Briseida es canjeada por prisioneros griegos por deseo de su padre. Pero la joven se deja conquistar rápidamente por el cortejo del griego Diomedes, después de haberle dado largas astutamente durante algún tiempo.

Troilo se entera de su infidelidad y se encuentra con su rival en el campo de batalla, pero se niega a luchar por la infiel, cuya dudosa posesión no envidia a Diomedes. Briseida se pone del lado de su nuevo amante, a pesar de tener conciencia de su vergüenza, y cuida sus heridas. Troilo es muerto por Aquiles traidoramente en un combate.

Este fruto tardío del tronco de la leyenda troyana fue difundido principalmente por la culta *Historia destructionis Troiae* de Guido da Colonna (1287); la fábula y los caracteres se ciñen estrechamente a Benoît, pero Briseida está caracterizada desde un principio como infiel. Es canjeada por Antenor, que se halla prisionero de los griegos, y para las negociaciones acude Héctor al campamento griego, detalle que se conservó hasta Shakespeare. La refundición de John Lydgate en su *Troy Book* (1420) se ciñe estrechamente a Guido da Colonna. No se produjo un auténtico enriquecimiento hasta mediados del siglo XIV con el poema épico de Boccaccio *Filostrato*, en el que Troilo es convertido en un amante desgraciado y sentimental: un primo de la bella que ahora se llama Criseida (en recuerdo de la esclava de Agamenón, Criseida), el fiel Pándaro, facilita la unión; el idilio de amor en los muros de la ciudad sitiada es interrumpido por el canje. Sin embargo mientras Criseida se deja consolar poco a poco por Diomedes, Troilo piensa continuamente en ella, y sus hermanos, incluso la profética Casandra, no consiguen apartarle de la indigna; una vez que tiene pruebas de su infidelidad, no desea continuar viviendo y se arroja como loco dentro de la batalla, siendo muerto por Aquiles. En Boccaccio se basa el *Book of Troilus and Criseyde* de Chaucer (h. 1385); Chaucer describe al estilo de una novela de amor el repentino enamoramiento del misógino Troilo, el largo cortejo con ayuda del divertido tío Pándaro, la inútil espera por el protagonista del retorno prometido de la amada, su intento de recuperarla por medio de una carta o de encontrarse con su rival en el campo de batalla y, finalmente, la muerte de Troilo.

En el siglo XV el *Filostrato* era conocido también en Francia a través de traducciones, y el «mystère» *La destruction de Troye la Grant* de Jacques Millet (1450-1452) abarcó también el episodio de Troilo. Fue importante para el desarrollo posterior del argumento el *Recueil des Hystoires Troyennes* (1464) de Raoul Le Febvres, con su descrip-

ción del ataque deshonroso de Aquiles y sus Mirmidones a Troilo; en la traducción de W. Caxton (1471) el *Recueil* se convirtió en una de las fuentes de Shakespeare. Una posición especial es la del poema de R. Henryson *The Testament of Cresseid* (1593). Un escritor que se esforzaba por encontrar la justicia equilibradora inventó aquí la venganza del destino: Criseida es repudiada por Diomedes y atacada de lepra por decisión del consejo de los dioses; Troilo pasa cabalgando por delante de la mujer desfigurada, la reconoce y le entrega una limosna; ella muere después de haberle enviado un anillo que había recibido de él.

El argumento de Troilo y Criseida resistió la pérdida de interés por las novelas troyanas medievales a partir del conocimiento del Homero auténtico, hasta que halló una versión dramática aceptable. Se ha perdido una dramatización de Dekker y Chettle (1599), que fue relegada por la de Shakespeare (repres. probabl. en 1602, editada en 1609). Es posible que Shakespeare conociese la muestra de la traducción de la *Ilíada* de G. Chapman, pero su relleno de la historia de Troilo por medio de los héroes troyanos, el estúpido y fuerte Ajax, el astuto Ulises, el cobarde burlón Tersites, más bien parecen proceder de la tradición escolástica. El destino del protagonista se convierte de este modo en un biselado de la totalidad del destino troyano: héroes e idealistas se desangran por una mujer indigna. Así resulta significativo que Troilo se oponga a la entrega de Helena, pues tan ciego como los troyanos hacia la desgracia que les acarrea Helena, está él para la frialdad de sentimientos de la coqueta Criseida. En las escenas finales su destino queda oculto por el más importante de Héctor, que aquí muere víctima de la infamia alevosa de Aquiles, por la que en el *Recueil* halla la muerte Troilo. En Shakespeare se basan tanto la dramatización de J. Dryden (1679), que puso al carácter de Criseida retoques ennoblecedores, como la ópera moderna de W. Zillig (1951), mientras que el libreto de Ch. Hassal para la ópera de W. Walton (1954) se apoya en Chaucer.

K. Eitner, «Die Troilus-Fabel in ihrer literaturgeschichtlichen Entwicklung» (*Shakespeare-Jahrbuch*, 3), 1868; H. Zenke, *Drydens Troilus und Cressida im Verhältnis zu Shakespeares Drama und die übrigen Bearbeitungen des Stoffes in England*, tesis, Rostock, 1904; K. Young, *The Origin and Development of the Story of Troilus and Criseyde*, London, 1908.

**Troya, Guerra de.**—En la leyenda de la conquista de Troya, que alcanzó renombre universal a través de la literatura griega, se reflejan probablemente la destrucción prehistórica de Troya y las luchas guerreras de los griegos de Asia Menor de la era micénica con las ciudades de Troya. Este argumento con base histórica fue adornado después con leyendas de la patria. La célula germinal del llamado ciclo troyano es la *Ilíada* de Homero, la historia de la cólera de \*Aquiles, que ofendido por haberle sido arrebatada una esclava, se niega a colaborar en la batalla al lado de Agamenón y de los griegos sitiadores; que al fin permite a su amigo Patroclo combatir con sus armas, y que venga la muerte de Patroclo en el príncipe troyano Héctor. Esta pieza central de la epopeya, que probablemente se basa en un poema aquileo de época más antigua, queda ya situado, por sus menciones, dentro de una mayor relación de conjunto. La justificación de la cólera de Aquiles con el episodio de las esclavas Briseida y Criseida muestra la posición de jefe de Agamenón; la mención del rapto de \*Helena indica la causa de toda la guerra troyana, y la profecía del Héctor agonizante sobre la muerte de Aquiles a manos de Paris indica la continuación del desarrollo del combate. De este modo se formó alrededor de la célula germinal de la *Ilíada* un ciclo de poemas épicos, que se han perdido en su totalidad, pero de cuyo contenido tenemos noticia a través de las menciones y citas del filósofo griego Proclo (s. v.). Los *Cantos ciprios* cuentan la disputa de las diosas por la primacía de la belleza provocada por la manzana de Discordia; el príncipe troyano Paris concede el triunfo a Afrodita, quien le promete la posesión de la mujer más hermosa, ayudándole a raptar a Helena, esposa del rey Menelao de Esparta. Los griegos se reúnen para la campaña de venganza, pero son retenidos en Aulide por la calma del viento, que es resuelta con el sacrificio de \*Ifigenia, la hija de Agamenón, y desembarcan finalmente en Troya. La *Ilíada* de Homero comienza con los acontecimientos del año décimo del sitio de Troya, le sigue la *Ilíada menor*, que cuenta la intervención de las amanzas al mando de Pentesilea y de los etíopes bajo Memnón y la derrota de ambos por Aquiles; Aquiles muere por una flecha de Paris; sigue la disputa por las armas del muerto, el robo del Paladión, la aportación del arco de \*Filoctetes, necesario para la conquista de la ciudad y la construcción del

caballo de madera. Finalmente la *Iliupersis* comienza con la utilización del caballo de madera, con el que son introducidos en la ciudad los guerreros griegos, narra después la destrucción de la ciudad, el destino de \*Casandra y la emigración de \*Eneas. Finalmente los *Nostoi* contenían las historias de los griegos repatriados, como la muerte de \*Agamenón y las aventuras de \*Ulises, éstas narradas en la *Odisea* de Homero. Una invención muy posterior fue la historia anterior de Troya y de su linaje real: Troya había sido ya destruida anteriormente por \*Hércules, cuando el rey Laomedonte, padre de Príamo, le había negado el premio ofrecido por la salvación de su hija. Imitando la leyenda de \*Edipo, Paris, cuyo papel fatal ha sido revelado a sus padres, es abandonado; pero se conserva con vida, crece como pastor y se une con la ninfa Enone, a la que abandona después de aclarado su origen. Herido por la flecha de Filoctetes, se vuelve más tarde a su amante de la juventud en demanda de ayuda, ella se la niega, pero después se arroja en las llamas de la pira en la que los pastores quemar a su antiguo camarada (Apolodoro, *Crónica*, s. II a. de C.; Quinto de Esmirna, *Ta meth' Homeron*, s. IV d. de C.).

Esta historia de la destrucción de una ciudad a consecuencia del rapto de una mujer y de la tenebrosa suerte de los vencedores fue considerada como la encarnación de la epopeya y como tal se ha conservado, por mucho que los personajes complicados en el gran destino reclamasen un trato aparte. Troya se convirtió en la fuente inagotable de nuevos argumentos, pero permaneció también como el argumento más antiguo de occidente. El lírico Estesícoro (med. del s. VII hasta med. del s. VI a. de C.), que trató acontecimientos aislados del argumento en himnos heroicos, presentando por primera vez el fecundo motivo de un viaje de Eneas en dirección a occidente, preparó el camino para la utilización del argumento en la tragedia griega, que de acuerdo con su naturaleza extrajo complejos aislados de la epopeya. Troya como destino total está reflejada en la *Hécuba* (423 a. de C.) y en las *Troyanas* (415 a. de C.) de Eurípides, que narran, ambas, el triste destino de las mujeres cautivas, en el centro de las cuales se halla la anciana reina Hécuba, y en las que puede comprobarse el juicio negativo de los horrores de la guerra. Las *Troyanas* han sido imitadas por Séneca, R. Garnier (*La Troade*, 1579); Sallebray (el mismo título,

1640); N. Pradon (el mismo título, 1679); J. E. Schlegel (1737); V. de Châteaubrun (1754), con fuerte acentuación de los destinos aislados; las calamidades de la guerra y su condenación no volvieron a resaltar hasta la refundición de F. Werfel (1915).

Entre los romanos fue Ovidio quien hizo revivir el ciclo troyano tanto en los libros 12 y 13 de las *Metamorfosis* como en sus *Heroidas*. Fue decisiva para la gran estima en que se tuvo al argumento troyano a finales de la Antigüedad clásica y en la Edad Media la glorificación literaria de Eneas como fundador de Roma en la *Eneida* de Virgilio (s. I a. de C.), basada en una tradición antigua fijada ya por Helánico de Mitilene (s. V a. de C.). A partir de aquí el occidente remontó su origen hasta Troya. Las leyendas troyanas, recogidas en numerosas mitologías y leídas también en su versión original, fueron parafraseadas en rapsodias, entre otros, por Tolomeo Queno en el primer año de la era cristiana; un libro heroico de Filóstrato de Lemnos hizo que los héroes homéricos continuasen viviendo como espíritus, y surgió la *Ilíada Latina* de un tal Itálico. Curiosa es entre las «correcciones» de Homero la versión totalmente contraria a la tradición de Dión Crisóstomo (s. I d. de C.): Helena no se casa con Menelao, sino, tras el consentimiento de su padre, con el príncipe Paris, al que Agamenón teme de tal modo que organiza la campaña contra Troya; pero la empresa termina para Grecia con una vergonzosa retirada, mientras que Troya, primero, bajo Príamo y, más tarde, bajo Héctor, que ha salido vencedor de su combate con Aquiles, extiende su poderío por media Asia. No están libres de tendencias «correctoras» parecidas las dos adaptaciones, decisivas para la tradición argumental medieval: la *Ephemeris belli Troiani*, conservada en una adaptación latina de Septimio (s. IV), que se hace pasar por un informe de un testigo presencial cretense llamado Dictis, y que se afirma haber sido «encontrada» en la tumba del autor en tiempos de Nerón, habiendo sido traducida del fenicio al griego, y la obra, asimismo fruto de la propia experiencia, del supuesto educador de Héctor, el frigio Dares (ss. I/II), de una de las cuales se conserva una traducción italiana resumida del siglo V, atribuida a Cornelio Nepote (*De excidio Troiae*). Dictis narra los acontecimientos desde el rapto de Helena hasta el regreso de los griegos, desde el punto de vista griego, rechazando a la «infiel» familia de Príamo; el argumento ha

sido desmitificado, los personajes femeninos destacan fuertemente. En cambio Dares expone, desde el punto de vista troyano, ofreciendo como introducción el viaje de los Argonautas, la primera destrucción de Troya por Hércules y el rapto de Hesione, de forma que el rapto de Helena aparece como acto de revancha; termina con la huida de Eneas; los griegos conquistan la ciudad sólo por medio de su ardid, la familia real troyana es realzada, el príncipe \*Troilo recibe rasgos personales, y también el cortejo de Aquiles a Políxena sirve para elevar el lado troyano.

Mientras en el mundo bizantino la transmisión del argumento llevaba sin interrupción desde la Antigüedad hasta la Edad Media, siguiendo a Dictis en la *Troica* popular del monje sirio Malalas (s. VI) y en el amplio poema épico en hexámetros de Juan Tzetzes (s. XII), el extremo occidente no volvió a echar mano del argumento hasta la segunda mitad del siglo XII, simpatizando con los troyanos al igual que Dares. Esta toma de partido por Troya no sólo estaba condicionada por la consideración de Troya como país de origen a través de Roma, sino que existen también genealogías germánicas propias según las cuales los francos descienden de un descendiente de Príamo, llamado Francius (Frechulph de Lisieux, h. 825) y los ingleses de un tal Brutus o Brito, nieto de Eneas (Geoffrey of Monmouth, *Historia regum Britanniae*, 1139). A esto hay que añadir que Héctor estaba más de acuerdo con el ideal caballeresco que el desmesurado héroe griego Aquiles.

Punto de partida de los «romans» troyanos medievales fue el *Roman de Troie* (1161) de Benoît de Sainte-Maure, que, lo mismo que Dares, comienza con la leyenda del viaje de los Argonautas, adapta las luchas al gusto caballeresco, ofrece en las parejas de enamorados ejemplos para los diferentes estilos del amor trovadoresco, presenta un nuevo argumento en el episodio de \*Troilo y Criseida, entretejiendo las leyendas de los que regresan a la patria, y termina con la muerte de Ulises. Inspirado por el «roman» de Benoît, se halla también el *Roman de Landomata*, que narra los destinos de los hijos de \*Andrómaca. Benoît fue traducido al español, italiano y griego e influyó en las novelas troyanas alemanas; pero su éxito aún fue superado por la adaptación en prosa de Guido da Colonna (*Historia destructionis Troiae*, 1287). Guido limitó las partes narrativas y acentuó el aspecto didác-

tico-moralizante. En él se basan, sobre todo, el *Buch von Troja* de Hans Mair von Nördlingen (1392), el *Troy Book* de J. Lydgate (h. 1420) y el *Recueil des hystoires troyennes* (1464) de Raoul Le Febvre. La *Destruction de Troye* (1450/1452) de J. Milet combinó las historias de Dictis y de Dares. La primitiva canción cortesana alemana *Liet von Troje* (h. 1210) de Herbolt von Fritzlär se basa en Benoît, mientras que el *Trojanerkrieg* de Konrad von Würzburg (h. 1275), de forma parecida a Guido da Colonna, incluye también los destinos de \*Medea, la historia de la infancia de Aquiles, ciñéndose a Ovidio, y la estancia de Aquiles en Esciros, según la *Aquileida* de Estacio. El *Troilus* de Albert von Stade es un plagio del de Dares (med. del s. XIII; no incluye el argumento de Troilo [!]), mientras que el *Göttweiger Trojanerkrieg* (h. 1300) mezcla arbitrariamente los personajes y los acontecimientos, atribuyendo a los héroes clásicos luchas de gigantes y dragones legendarias, así como historias infantiles. Para la mentalidad medieval, la guerra de Troya es la hora del nacimiento de la caballería y por ello transforma a los héroes en caballeros, modera sus pasiones y elimina los rasgos individuales: Héctor es el que se halla más próximo al ideal, Paris se hace más combativo, Aquiles resulta amortiguado, Ulises ennoblecido o rebajado; el interés por sus viajes aventureros es muy inferior al concedido a los combates de Troya; la función de los dioses es vista como sustitución de la del Dios cristiano o del diablo, o es eliminada del todo. La mayor difusión del argumento en Alemania tuvo lugar desde finales del siglo XIV hasta finales del XV, en que se hicieron muchas versiones para toda clase de lectores. Éstas no aportaban nada nuevo respecto del contenido, sino que eminentemente eran variantes de los relatos hechos por Guido da Colonna y Konrad von Würzburg; así el relato escrito en prosa conocido por el nombre de *Buch von Troja* (finales del siglo XIV) narra la primera parte siguiendo el fragmento de Konrad von Würzburg, y los últimos acontecimientos de acuerdo con Guido da Colonna.

Con el redescubrimiento del Homero auténtico (1488) y las traducciones standard aparecidas en todos los países europeos desapareció el interés por las novelas en prosa de finales de la Antigüedad clásica y medievales, que pasó a las leyendas populares. Con esto quedó limitado el argumento, y con el crecimiento de la conciencia

filológica de los adaptadores, también la libertad frente al mismo, que a partir del Humanismo se convirtió a través de las escuelas en base de cultura superior y sobre todo en lectura juvenil (G. Schwab, *Sagen des klassischen Altertums*, 1838).

Las adaptaciones dramáticas comenzaron en el siglo XVI con la obra de Hans Sachs *Die Zerstörung der Stadt Troja von den Griechen* (1554). En el siglo XVII aparecieron también parodias (F. Loredano, *L'Iliade Giocosa*, 1653), que llegan a través de la *Iliade travestie* de Marivaux (1717) hasta la *Die schöne Helena* de Offenbach (1864). No obstante, el argumento troyano, en su totalidad, rara vez fue tratado en la Edad Moderna. En J. Pelzel (*Das gerächte Troja*, drama, 1780) los vencedores son castigados por sus disputas por el botín. La nueva adaptación libre de los *Cantos ciprios* de Th. v. Scheffer (1934), apoyada en restos clásicos y en fuentes secundarias, no alcanza más que hasta el umbral del gran acontecimiento. Ha sido J. Giraudoux (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, drama, 1935) el primero que ha sentido y adaptado con espíritu nuevo la fatal necesidad de la desgracia de los pueblos, que parece estar encarnada en la carencia de sensibilidad de máscara de Helena y que intentan evitar inútilmente los caudillos Héctor y Ulises. Una postura básica parecida expresa la novela *Spielball der Götter* de R. Hagelstange (1959), concebida como autobiografía de Paris que, alternando la historia retrospectiva de su juventud con la descripción de las batallas de la fase final de la guerra de Troya, va mostrando el enredo de los hilos del destino. Por el contrario, en la obra de W. Hildesheimer (*Das Opfer Helena*, radiocomedia, 1958) la guerra es buscada tanto por Menelao como por Paris y su familia, y Helena, la única amante de la paz, se convierte en víctima de sus intrigas.

W. Greif, *Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage*, 1886; E. Bethe, «Die Sage vom Troischen Krieg» (Bethe, *Homer*, tomo 3), 1929; F. Hiebel, «Troja im Bewusstsein gegenwärtiger Dichtung» (*Das Goetheanum*, 8), 1929; E. Zellweger, *Troja. Drei Jahrtausende des Ruhms*, 1947; St. Schnell, *Mittelhochdeutsche Trojanerkriege*, tesis, Freiburg, 1953; K. Schneider, *Der Trojanische Krieg im späten Mittelalter. Deutsche Trojaromane des 15. Jahrhunderts*, 1968.

**Tuméllico.** — El hijo de \*Arminio y de Tusnelda nació en el cautiverio romano y fue criado en Ravena como esclavo. Murió probablemente como gladiador.

Las escasas indicaciones que encontramos en Tácito sirvieron de base para la formación de un argumento, después de que el de Arminio se había hecho popular en el siglo XVIII sobre todo por la oda de Klopstock. Este argumento fue tratado de momento con bastante arbitrariedad y libertad literaria por W. J. Casparson (*Theutomal*, drama, 1771) y C. H. v. Ayrenhoff (*Tumelicus oder der gerächte Hermann*, drama, 1774); en el drama de Ayrenhoff, Tumélico salva a su esposa romana del poder de sus enemigos queruscos, vengando al mismo tiempo a su padre. El primero en captar, por su conocimiento temprano de una dramatización dilettante de F. Bacherl (*Die Cherusker in Rom*, 1856), el motivo verdaderamente trágico del príncipe cautivo, que aparece ya en Tácito, fue F. Halm (*Der Fechter von Ravenna*, drama, 1854): educado para gladiador y con mentalidad de esclavo, Tumélico no tiene comprensión para las esperanzas que sus compatriotas y su madre tienen puestas en él. Tusnelda le mata y luego se mata a sí misma.

**Turandot.**—El argumento de Turandot es de origen oriental y su primera versión literaria transmitida se halla en la antología *Les Mille et un jours* (1710-1712), que —según sus declaraciones— Pétis de la Croix recibió de un amigo persa en 1675. La *Historia del Príncipe Calaf y de la hermosa Turandot* cuenta cómo el príncipe huye de sus padres y de su patria. Después que Calaf deja bien acomodados a sus padres, se dirige a Pekín, donde oye hablar de la hermosa princesa imperial, que manda decapitar a todos los pretendientes incapaces de resolver los tres enigmas que ella les pone. Su imagen le enloquece y la solicita a pesar de las advertencias del padre de ella. Cuando resuelve los enigmas y comprueba el horror de la princesa, se muestra dispuesto generosamente a renunciar a sus derechos si ella adivina su nombre. Una esclava, que desea conquistar a Calaf y huir con él, le sonsaca el nombre, de forma que Turandot puede decirse al día siguiente, pero también se declara vencida por su amor. La esclava, que pretendía conquistar a Calaf, se suicida. El príncipe hace venir a sus padres y se celebra la boda.

La narración permite reconocer claramente en la historia de Calaf un fondo novelístico, y en el contraenigma, una interpolación retardante, adiciones ambas de un autor de mayor ambición artística. La acción central

—la doncella enemiga de los hombres, cuyos encantos embrujan, la prueba de los pretendientes en forma de enigmas y el vencimiento final de la maga— tiene carácter legendario y muestra su origen mítico. En los tres enigmas, que expresan simbólicamente cuestiones del orden universal, se conserva aún la substancia mítica. Es decir, la mujer es guardiana de secretos vitales, y el que penetra en su círculo sin conocer el sentido del misterio es reo de muerte; pero el que posee el camino verdadero la redime y se redime a sí mismo, y el hombre y la mujer pueden unirse. Muy próxima al mito se halla todavía la versión del *Haft Paikar* (1198-1199) de Nizami, en la que la doncella habita en un castillo inexpugnable y los pretendientes tienen que pasar primero por pruebas de valor y luego de sabiduría. La adivinanza de los enigmas consiste en un duelo de acciones simbólicas. Encontramos el argumento reducido al núcleo de la acción en la obra de Mohamed Al-Aufi (prim. mit. del s. XIII), en la que el joven pretende a la hija del emperador griego y resuelve nueve enigmas, hasta que ésta no sabe más preguntas.

El motivo de la prueba de los pretendientes es modificado en forma que recuerda el argumento de \*Apolonio de Tiro en la historia persa de *Rosa y Ciprés*, transmitida por varios caminos. Seis hermanos pierden la vida al pretender a una princesa; el séptimo descubre el enigma durante un viaje aventurero: se refiere a un amor ilícito de la princesa, a la cual puede él ahora liberar del poder maléfico.

Una vez que los hilos de la tradición oriental se hubieron unido en la versión de la antología *Los mil y un días*, cuya publicación coincidió con una época de interés creciente por las fábulas, la leyenda de Turandot fue punto de partida de un rico desarrollo europeo. El «vaudeville» de Lesage/D'Orneval, escrito para el Théâtre de la Foire, *La Princesse de la Chine* (1729), sólo utilizó la primera parte de la adivinanza de los enigmas modificando los nombres de los personajes. Después de resueltos los tres enigmas la princesa se declara vencida. La comedia fabulística de Gozzi (1762) eliminó los elementos épicos, descubriendo la historia previa a través de un diálogo entre Calaf y su maestro Barak. Gozzi convirtió a la esclava Adelmülk en la intrigante rival de Turandot, Zelima; ésta conoce y ama a Calaf hace ya tiempo, y espera escapar de la esclavitud con su ayuda; al final recobra



su libertad. De mayor complicación de la acción sirve el padre de Calaf, Timur, al que Turandot intenta arrancar el secreto del nombre con amenazas. Turandot, que en las fábulas orientales, desprovista de su significado mítico, parece fría y caprichosa, ha sido transformada en más digna del amor de Calaf. Las figuras de la «commedia dell'arte», que componen la corte del emperador, crean una atmósfera ingrátida, parecida a la del cuento de hadas.

La obra de Gozzi, prescindiendo de sus numerosas traducciones, ha sido adaptada también antes de Schiller. J. F. Schmidt (*Herrmannide oder die Rätsel*, 1778) la transformó en una obra bárdica que transcurre en la Antigüedad germánica, mientras que F. Rambach (*Die drei Rätsel*, 1799) le extrajo un aspecto sentimental al estilo de Iffland. Schiller (1802), que por otros planes suyos estaba familiarizado con el motivo de la doncella enemiga de los hombres, no modificó el montaje de Gozzi, pero se esforzó por hallar una motivación lógica y un aumento de tensión de la acción, y por ennoblecer a Turandot, cuyos sentimientos se basan en la impugnación de la acostumbrada esclavitud de la mujer y cuyo amor triunfa finalmente sobre su soberbia. Calaf es conquistado por el carácter de Turandot, y en otros también aspectos se ha eliminado lo legendario. Precisamente en la forma de tratar el motivo del enigma —Schiller inventaba nuevos enigmas para cada puesta en escena— puede sentirse la influencia racionalista del autor.

El Romanticismo se aproximó más a la sustancia mítico-legendaria del argumento. Mientras que el fragmento dramático *Prinzessin Blandina* de E. T. A. Hoffmann (1813/1815) muestra más bien rasgos extravagantes, el cuento de Andersen *El compañero de viaje* desarrolló los elementos demoníacos: el pobre Juan encontró como compañero de viaje a un muerto agradecido, cuyas deudas ha pagado y que escucha la conversación de la princesa con un mago, y de esta forma se entera de los enigmas. Las dramatizaciones del siglo XIX así como la incipiente tradición operística se limitaron en general a imitar a Schiller (J. F. G. Blumroeder, 1809; F. Danzi, 1817; C. L. Blum/A. Müller, *Das Zauberrätsel*, 1831; E. G. Reissiger, 1835; H. S. v. Løvenskjold, 1854). El libreto muy popular de Zerboni di Sposetti (música de J. Hoven, 1838) redujo la acción, sin consideraciones, a la historia amorosa de Calaf y Turandot. Th. Rehbaum (1887) quitó

tensión al conflicto haciendo que Turandot estuviese ya enamorada de Calaf antes de la resolución de los enigmas. G. Giacosa trasladó el argumento, en su drama *Il Trionfo d'Amore* (1876), a la Edad Media italiana y lo concentró en una acción amorosa sentimental, en la que la protagonista independiente, que no está sujeta a los deseos de su padre, desafía a sus pretendientes tanto a competir en un torneo como a resolver enigmas; de cruel enemiga de los hombres, como era Turandot, ha pasado a convertirse en una obstinada caprichosa, que amenaza a los vencidos con el cautiverio. En el siglo XX logró imponerse la versión cómica de Gozzi. La adaptación de K. Vollmoeller (1911) dio un sentido más profundo al carácter de la protagonista, F. Forster (1923) convirtió la obra en una comedia improvisada, alejada de la fábula, en la que Turandot no pasa de ser una hembra del montón, y en R. Kralik (*Turandot und der Wiener Kaspar*, 1925) domina la figura de marioneta del criado de Calaf. El carácter operístico del argumento había sido acentuado ya por F. L. Schröder. El siglo XX produce dos composiciones, que siguen a Gozzi, la de Busoni (1918), que privó a Adelma de sus rasgos de intrigante peligrosa, y la de Puccini (1926; texto de G. Adami/R. Simoni): Calaf, que ha puesto su cabeza como premio, si Turandot adivina su enigma, impulsado por su amor le revela él mismo su nombre, y Turandot proclama al consejo de Estado: su nombre es «esposo». También el ballet de G. v. Einem (1942) tiene la obra escénica de Gozzi por modelo. En W. Hildesheimer (*Prinzessin Turandot*, radio-comedia, 1954) vende a la princesa un caballero que, en *Der Drachenthron* (comedia, 1955), renuncia a favor del príncipe y, en *Die Eroberung der Prinzessin Turandot* (comedia, 1959), conquista a la protagonista que renuncia al trono. B. Brecht (*Turandot oder der Kongress der Weisswäscher*, 1954) hizo de Turandot una tonta que quiere casarse con el vencedor de un concurso sobre la justificación de la injusticia. Pero en lugar de a ese rúcula intelectual elige finalmente al dictador-salteador de caminos, que en vez de responder hipócritamente, lo que hace es prohibir las preguntas; pero éste acaba siendo marginado a su debido tiempo por un revolucionario con la ayuda de los intelectuales puros.

El nombre de Turandot ha sido aplicado con frecuencia a protagonistas caracterizadas por su enemistad hacia los hombres y

fue, como encarnación de la sabiduría enigmática, utilizado para título de colecciones de adivinanzas.

L. de Francia, *La Leggenda di Turandot nella no-*

*vellistica e nel teatro*, Trieste, 1932; F. Meyer, «Turandot in Persien» (*Zs. d. Dt. Morgenländischen Ges.*, 95), 1941; F. Cerha, *Der Turandot-Stoff in der deutschen Literatur*, tesis, Viena, 1949; C. Hentze, «Religiöse und mythische Hintergründe zu Turandot» (*Antaios*, I), 1959.

## U

**Ugolino.** — El destino de Ugolino della Gherardesca († en 1289), que, después de largas luchas llenas de vicisitudes, consiguió el poder absoluto en Pisa y, que, para fortalecer su poder, llegó incluso a aliarse con el obispo gibelino Ruggiero Ubaldini, el cual, sin embargo, le hizo prisionero durante una rebelión popular, encerrándole en una torre junto con dos de sus hijos y dos nietos, dejándoles morir de hambre, tiene más rasgos brutales y horripilantes, que auténticamente trágicos. La lucha de Ugolino con sus enemigos, caracterizada en general por la violencia y no por motivos ideales, proporciona en todo caso una aportación para un cuadro de la época, pero en realidad no contiene ni tensión épica ni dialéctica dramática. Lo único que impresiona es el espantoso final, cuya desesperación plasmó Dante (*Inferno*, XXXII/XXXIII) de manera nunca igualada por autor alguno. Encuentra a los enemigos unidos entre sí por el odio dentro del hielo del círculo más profundo del infierno: Ugolino descuartiza la cabeza de su mortal enemigo. La historia de la vida de Ugolino, que va unida a esta imagen, penetró en las literaturas europeas a través de las traducciones de Dante, siendo adaptada por primera vez y en forma muy resumida, como narración del monje, en los *Canterbury Tales* de Chaucer (h. 1387).

Durante los siglos en los que quedó olvidada la obra de Dante, sólo un drama jesuítico de Neuburg/Donau (*Fortunae ludibrium in Ugolino Principe et tribus filiis demonstratum*, 1675) adaptó el argumento a una obra de gran aparato escénico con 154 actores, para demostrar el castigo divino de la tiranía, la soberbia y la violencia. En la literatura moderna el primero

en citar la escena de Dante fue Richardson en 1719. Bodmer escribió en 1741 la traducción en prosa de una parte y J. G. Jacobi, en 1764, la primera adaptación métrica. El argumento había sido difundido en numerosas versiones de la escena de Dante, cuando en 1768 lo dramatizó H. W. v. Gerstenberg. Al igual que Dante comprendió la fertilidad poética de la situación de la mazmorra y ofreció un cuadro espiritual en cinco actos sobre la muerte por inanición de Ugolino y de sus tres hijos, para demostrar la «capacidad de soportar hasta el fin» del hombre en las circunstancias más indignas.

La crítica de Lessing contra la aptitud dramática del argumento, que, según él, no hacía más que amontonar una agobiante cantidad de horrores, indujo a los seguidores de Gerstenberg a volver a las obras escénicas de gran aparato y a escribir dramas ugolinos de mayor efecto teatral, pero de inferior calidad literaria. Independientemente de Gerstenberg escribió Bodmer ya en 1769 una historia dramatizada (*Der Hungerturm in Pisa*) en la que Ugolino es liberado por su yerno, después de haberle servido de alimento los cadáveres de sus hijos, y Ruggiero muere víctima de un levantamiento popular. También su extraña inclusión en un drama de \*Romeo y Julieta, llevada a cabo por el francés J.-F. Ducis (1772), hace que, una vez liberado, Ugolino-Montague cuente que se ha comido a sus cuatro hijos. En cambio, L. Ph. Hahn (*Der Aufruhr zu Pisa*, drama, 1776) ofrece una historia previa para la obra de Gerstenberg, y un drama anónimo italiano (*Ugolino Conte de Gherardeschi*, 1779) trasladó el centro de gravedad al hijo de Ugolino, Guelfo, y al castigo de los enemigos. También K. U. Böh-

lendorff (*Ugolino Gherardesca*, tragedia, 1801) continuó la acción hasta el asesinato de Ruggiero, durante el cual pasa por la escena el espíritu de Ugolino; la crítica de Goethe a esta obra condenaba sobre todo la imitación del *Wallenstein*. Pasaron sin pena ni gloria el drama terrorífico de J. A. Gleich (*Der Hungerturm oder Edelsinn und Barbarei der Vorzeit*, 1805) y otras dramatizaciones de K. A. Buchholz (*Ugolino Gherardesca*, 1806), F. Frhr. v. Eckstein (*Der Kampf um Pisa*, 1813), F. L. K. v. Biedenfeld (1822) y del italiano Ceroni (1843). Un drama histórico de A. F. v. Schack (*Die Pisaner*, 1872) hace que Ugolino sueñe con una Italia unida y que finalmente sea libertado. Para S. v. Vegesack, finalmente (*Das Weltgericht von Pisa*, leyenda, 1947), Ugolino es la encarnación del tirano, cuya culpa ha de ser compartida por el pueblo y de cuya responsabilidad participa éste; un monje muere en la cruz en lugar de él.

M. Jacobs, *Gerstenbergs Ugolino*, 1898.

**Ulises.** — La figura del «astuto» Ulises, que en la *Iliada* de Homero tiene la función de sagaz parlamentario y mediador elocuente, y que en la *Odisea*, la más importante de las narraciones de los *Nostoi*, encarna al protagonista, hombre resignado, que vaga durante diez años de un lado a otro soportando peligros externos e internos y que finalmente retorna triunfante a su hogar, sobresale de una capa literaria legendaria y popular hasta alcanzar la epopeya heroica. En la *Iliada* apenas sale a flote su calidad de outsider, y sus capacidades específicas aparecen transformadas en positivas, en las demás partes del ciclo troyano sus argucias están más acentuadas. Cuando los enviados griegos invitan a Ulises a participar en la Guerra de \*Troya, se hace el loco, y no deja su comedia hasta que un ardid de Palamedes le obliga a ello. Atrae a Clitemestra e \*Ifigenia al campamento de Aulide, saca a \*Aquiles de Esciros y a \*Filoctetes con su arco de Lemnos. El asesinato de Palamedes, cuya motivación está sin aclarar, muestra el aspecto negativo de Ulises. La conquista de Troya ha de atribuirse a su invento del caballo de madera. Su elocuencia le hace ganar a Ajax las armas del difunto Aquiles.

La *Odisea*, la gran novela de aventuras del retorno al hogar, utiliza una gran riqueza de argumentos narrativo-episódicos generalmente populares, de los que algunos son puro patrimonio legendario. Así la aventura

con el gigante Polifemo ha sido utilizada en numerosas versiones independientemente de la de Homero, que a su vez han influido en la continuación del desarrollo del cuento; el engaño de Ulises al cíclope ha sido tratado ya muy pronto por la comedia griega (Epícarmo; Cratino; Eurípides, *Cíclope*, 438 a. de C.). De la gran riqueza temática sobresalen los encuentros humanos, como complejos argumentales con capacidad de desarrollo literario: Ulises con la maga Circe, que le cautiva durante un año haciéndole olvidar el retorno al hogar; Ulises como náufrago junto a la ninfa Calipso, que le retiene siete años contra su voluntad y no le deja partir hasta que se lo ordenan los dioses; el encuentro de Ulises con la princesa feacia \*Náusicaa, que le facilita el retorno definitivo; finalmente el regreso a Ítaca, siendo recibido por el porquero Eumeo, el encuentro con su hijo Telémaco, la victoria común sobre los pretendientes de Penélope y el reconocimiento por la esposa. Durante su viaje a los infiernos le había sido profetizada a Ulises la «muerte en el mar». Una parte muy posterior del ciclo troyano, la *Telegonía*, cuenta el final de Ulises, a manos de su hijo habido con Circe, Telégono, que viene buscando a su padre, e ignorando su identidad le hiere mortalmente.

La ambigüedad de la figura de Ulises se halla en sus mismas cualidades y en la postura de los demás frente a éstas. En Homero ninguna de sus argucias y mentiras es aplicada contra un camarada, su astucia aparece en contraste con la obstinación de Aquiles y con la soberbia de Agamenón como lo mejor del conjunto. En este aspecto el personaje es humano, el final feliz premia la constancia, la astucia y la piedad, la misma Atenea protege a Ulises por su carácter mesurado y sereno. A pesar de todo, el inteligente y astuto Ulises es un solitario entre los camaradas de la *Iliada* y los compañeros de la *Odisea*; ninguna de sus debilidades humanas despierta comprensión, sólo mueven a compasión su desgracia y su nostalgia. La tradición posthomérica ha desarrollado sólo un aspecto de su carácter. En la historia de los argumentos relacionados con la guerra troyana, Ulises tiene un papel secundario, aunque característico; la renovación de la historia de su retorno al hogar se produjo más tarde. El primer ataque contra la figura de Ulises fueron las odas de Píndaro, que describía cómo en la lucha por las armas de Aquiles el honrado héroe Ajax fue vencido por: el

astuto embustero Ulises. El segundo episodio discutido de la biografía del héroe, la muerte de Palamedes, fue recogido por el sofista Gorgias en su *Defensa de Palamedes* (h. 420 a. de C.) en la que Ulises aparece como canalla envidioso. En las dramatizaciones que se conservan de los trágicos griegos, Ulises tiene el papel de intrigante. La *Odisea* de Esquilo se ha perdido, en el *Ajax* de Sófocles se toma partido por este héroe fuerte y poderoso, pero también la figura de Ulises con su postura conciliadora y generosa después de la muerte del rival obtiene rasgos más simpáticos. En el *Filocletes* de Sófocles, Ulises es un cobarde intrigante que induce al joven \*Neoptólemo a proceder deshonestamente. En la *Hécuba* de Eurípides (424 a. de C.) se hace responsable a Ulises de la inmolación de \*Polixena; de este modo incorporó Séneca el personaje a sus *Troyanas*. En la *Ifigenia en Aulide* de Eurípides, Ulises no aparece en escena, pero del diálogo entre Agamenón y Menelao se desprende que temen sus intrigas y su ambición.

En cambio para el ideal de virtudes de los cínicos y más tarde de los estoicos Ulises tenía que resultar modélico. Ya Antístenes (s. v a. de C.) contrapuso al brutal y alocado Ajax con Ulises. De forma parecida aparece como representante de la virtud en el primer libro de las *Epístolas* de Horacio, y Cicerón interpretó del mismo modo el episodio de las sirenas, que a partir de entonces alcanzó valor simbólico. Este criterio continuó influyendo en Plutarco y Marco Aurelio y fue recogido por los Padres de la Iglesia, que incluso compararon al sufriente atado al mástil con el propio Jesucristo. Una tal caracterización filosófica de Ulises parece exigir una interpretación alegórica del personaje como de un hombre siempre esforzado, como aparece ya en la interpretación alegórica que de Homero hace Heráclito (s. I d. de C.), y se repite desde entonces con frecuencia. Mientras que Ovidio en su descripción de la lucha con Ajax (*Metamorfosis*) simpatizaba con Ulises, y Estacio (*Aquileida*) en su descripción de Aquiles en Esciros hizo justicia a la inteligencia de Ulises, el personaje del cruelmente envidioso dictador, descrito desde el punto de vista troyano por Virgilio en su *Eneida*, ha influido mucho en la tradición sobre todo de la Edad Media. Si a esta escala se añade la autoidentificación lírica de Ovidio (*Tristia ex Ponto*) con el hombre alejado de la pa-

tria, puede decirse que en las versiones de la Antigüedad habían sido tocados ya la mayoría de los motivos que más tarde aparecerían en el desarrollo posterior del argumento.

La Edad Media ha tratado los viajes de Ulises sólo como epílogo y remate de los acontecimientos de Troya, modificándolos ampliamente según la fuente principal, el cretense Dictis, y continuándolos hasta la muerte de Ulises por Telégono. En esta tradición, Ulises figura como astuto, pero poco noble, como responsable de la inmolación de Ifigenia y Polixena, como asesino no sólo de Palamedes, sino también de Ajax, y sus viajes son el castigo de un asesino que vaga sin poder encontrar la paz. En Benoît de Sainte-More (*Roman de Troie*, s. XII) hallamos el interesante rasgo de que Ulises desea permanecer libre. El punto culminante de la degradación es el castigo infernal de Ulises en el *Inferno* de Dante, que es consecuencia de su comportamiento con Deidamia y de su ardid del caballo de madera. Al mismo tiempo, Dante dio al argumento un giro completamente nuevo, desarrollando el motivo introducido ya por Benoît de la libertad deseada: Ulises no regresó jamás a su hogar, sino que su afán de saber le llevó desde la isla de Circe más hacia el Este, hasta que una tormenta hundió el bote en que navegaba; de este modo el hombre que buscaba el retorno a su patria se ha convertido en un ser eternamente inquieto, que empero es comprendido como fuerza destructiva. También el inglés J. Gower (*Confessio amantis*, 1390) atribuyó a Ulises una insaciable ansia de saber, que le lleva aquí a entregarse a la magia y es causa de su desgracia.

Una cierta rehabilitación de Ulises comenzó con el redescubrimiento de Homero en el Renacimiento. El drama clasicista recogió por de pronto la figura prefijada en la Antigüedad del diplomático Ulises dentro de los acontecimientos de Troya. En *La Troade* de R. Garnier (1579), el *Palamedes oder die ermordete Unschuld* de Joost van den Vondel (1625) y la *Iphigénie* de Racine (1674) continúa incluyéndose el tipo del político que sacrifica despiadadamente seres inocentes. La ópera utilizó ya muy pronto la historia del Ulises que retorna a casa (G. Badoaro/C. Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, 1640) y el episodio, atractivo por los motivos mágicos, de su permanencia junto a Circe (G. Zamponi, *Ulisse errante nell' isola*

di Circe, 1650; A. Bungert, *Homerische Welt*, seg. parte, 1898; H. Trantow, *Odysseus bei Circe*, 1938). Hasta el Troilo y Criseida de Shakespeare (1602) la figura de Ulises no vuelve a parecerse a la imagen original homérica con su fascinante variedad de niveles. La deformación del argumento de Ulises de que fueron capaces las escenificaciones del siglo XVII queda demostrada en su reflejo parodístico en la obra *Ulysses von Ithacia* de L. Holberg (1723): Ulises parte con un ejército contra Troya, para cumplir su deber de caballero con \*Helena que había sido raptada violentamente. Generoso y noble resulta Ulises en el *Achille in Sciro* de Metastasio (1736), pero fue la concepción de Giraudoux (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935) la que dio realce en toda su grandeza humana a su función de mediador de una causa perdida, la evitación de la guerra de Troya: el absurdo de los prejuicios nacionales triunfa sobre la voluntad de paz de los caudillos.

Los viajes de aventuras de Ulises como símbolo del hombre errante, ambicioso y conquistador, según lo habían visto ya los estoicos, tomaron forma en *El mayor encanto amor* de Calderón (1635): Ulises se rinde durante algún tiempo a la belleza e inteligencia de Circe; advertido por sus camaradas, se escabulle en ausencia de la amada, que, como una segunda \*Dido, cae muerta al verse abandonada; el drama de Calderón sirvió todavía de base para el libreto de W. Egk (*Circe*, 1948). El argumento apareció trasladado al terreno alegórico-espiritual en la segunda adaptación de Calderón *Los encantos de la culpa*: Ulises encarna al hombre, que si bien se entrega al pecado, es después capaz de dominarse. De un criterio parecido da testimonio el drama latino *Ulysses* (1680) del benedictino S. Rettenpacher, que celebra en el retorno al hogar de Ulises «el triunfo de la inteligencia». Pensamientos parecidos tiene también el comentario a la traducción de la *Odyssee* de Chapman (1616) y todavía Ch. Lamb en una historia juvenil, *The Adventures of Ulysses* (1808), está dominado por el tema de la tentación.

La comparación del destino de Ulises con los sufrimientos humanos aparece como motivo lírico. Ya el Ovidio desterrado se comparó con el hombre sin patria, y lo mismo hicieron después de él J. du Bellay en el soneto *Heureux qui comme Ulysse...* (1558), F. Lienhard (*Auch ein Ithaka*, 1914), George Seferis (*On a Foreign Line*, 1931). El elemen-

to «fáustico» del argumento claramente visible en las adaptaciones alegóricas y que aparece ya en Dante desde el punto de vista negativo, fue ligado y reforzado, en el siglo XIX, con el motivo procedente también de Dante del Ulises que no regresa a su hogar. El *Ulysses* de Tennyson (poema, 1833) muestra un tipo byroniano, que continúa navegando con destino desconocido. El *Odysseus* de P. Heyse (poema, 1872) siente después de su regreso a la patria la llamada del mar y no puede soportar la tranquila felicidad, y el de Pascoli (*Ultimo viaggio*, 1904) vuelve a abandonar Itaca en la primavera siguiente, pero no le es posible repetir las antiguas aventuras y su cadáver es arrastrado hasta las playas de Calipso. En la obra de Arturo Graf (*L'Ultimo viaggio di Ulisse*, 1905), Ulises tiene rasgos de Colón, y en G. D'Annunzio (*Laus vitae*) su imagen ha sido elevada a la de un superhombre solipsista.

Al lado de esta línea de desarrollo lírico-simbólica surgieron en el siglo XIX una serie de dramas que trataban etapas aisladas del navegante, de las que el encuentro con \*Náusicaa tratado episódicamente, pero con gran realce, por Homero tuvo primero que transformarse en argumento de tragedia, mientras que el regreso a Itaca prefijado ya escénicamente en la epopeya se ofrecía ya como acción cerrada. El inglés N. Rowe (*Ulysses*, 1706) había ampliado en su día la cadena de los acontecimientos con una mayor participación de Telémaco, una figura muy conocida en Europa a raíz de la novela instructiva de Fénelon (*Télémaque*, 1699): de buena fe estorba los planes de su padre, de forma que Penélope es raptada por su pretendiente Antínoo, pero con ayuda de las tropas de su amada consigue un desenlace feliz; su hazaña le cuesta la pérdida de la amada, a cuyo padre se había visto obligado a matar. Fue modélico para el siglo XIX el *Ulysse* de F. Ponsard (1851) una concentración de la acción homérica en tres actos con prólogo y epílogo, para cuyos coros escribió la música Gounod. Más sentimental fue el drama, ceñido también estrechamente a Homero, de R. Bridges (*The Return of Ulysses*, 1890), en el que el héroe humano lleva a cabo la venganza sólo porque le ha sido ordenada por Atenea. St. Phillips (*Ulysses*, 1902) incluyó la estancia junto a Calipso y la visita a los infiernos influenciado por Ponsard. Tradicional es también el *Odysseus auf Ithaka* de F. Lienhard (1911). Penélope, cuya femineidad su-

perior reside en la virtud y la inteligencia, rara vez fue destacada de forma convincente por el drama o la ópera (G. Salio, *Penelope*, princ. s. XVIII; F. C. Bressand/R. Keiser, *Ulysses*, ópera, 1702; R. Reimar, *Penelope*, drama, 1854; K. Weiser, *Penelope*, comedia, 1895), desapareció totalmente de la acción en el drama de repatriado *Der Bogen des Odysseus* de G. Hauptmann (1914); la obra transcurre totalmente en casa de Eumeo, y Ulises utiliza el arco contra los pretendientes, para proteger a su hijo, que según decisión de éstos deberá morir por una flecha disparada por el arco de su padre; la grandeza de Ulises surgiendo lentamente de la miseria, la demencia, la desesperación y la simulación, es un apasionante estudio psicológico, ampliado por la problemática de las relaciones entre el padre y el hijo. En la época moderna ha tratado además el tema de Ulises-Penélope St. Wyspiański (*Powrót Odysa*, drama, 1907), así como L. H. Morstin (*Penelope*, drama), el español A. B. Vallejo (*La tejedora de sueños*, drama, 1952) y también Terramare (*Des Odysseus Erbe*, drama, 1913), R. J. Sorge (*Odysseus*, drama, 1925), R. Heger (*Bettler Namenlos*, ópera, 1931), H. Stahl (*Die Heimkehr des Odysseus*, narración, 1940), H. W. Geissler (*Odysseus und die Frauen*, nov. c., 1948) y H. Strobel/R. Liebermann (*Penelope*, ópera, 1954). F. Th. Csokor escribió una *Kalypso* (drama, 1942).

El intento de recoger dramáticamente la totalidad del destino del navegante tuvo en general que fracasar o dio en todo caso una serie de imágenes, unidas muy superficialmente por medio de la música (P. Graff/M. Bruch, *Odysseus*, composición coral, 1872; A. Bungert, *Die Homerische Welt*, cuatro dramas musicales, 1896). El éxito correspondió más bien, lo mismo que en la versión primitiva del argumento, al poema épico en parte muy extenso (A. Schaeffer, *Der göttliche Dulder*, 1920; N. Kazantzakis, *Odisea*, 1938), así como a su sucesor literario, la novela. El cretense Kazantzakis amplió el mito conectándolo con el motivo del caminante eterno: Ulises se pone en camino en busca de nuevas aventuras, rapta por segunda vez a Helena del poder del descuidado Menelao instalándola en Creta para fundar una nueva cultura; viaja hasta las fuentes del Nilo, funda un Estado comunista, que fracasa, se aparta después de esta clase de actividades, se convierte en una especie de santo, muriendo como hombre libre interiormente y lleno de alegría sobre un iceberg en los mares del Sur. Con esta

novela la interpretación estoico-alegórica del argumento halla una floración tardía. La ópera, que tiene mejores posibilidades que el drama para enmarcar en cuadros diversos el tema épico de la *Odisea*, desplegó en el *Odysseus* (1968) de L. Dallapiccola todas las etapas del regreso y los encuentros con cinco mujeres —Calipso, Náusicaa, Circe, Anticlea, Penélope— hasta constituir así la tensión de un arco dramático en el que las aventuras externas son un mero medio transparente tras el cual se aprecia el camino del que busca y se pregunta por Dios: «inquietum est cor nostrum donec requiescat in te». La ópera de Dallapiccola tiene de común con otras versiones modernas el hecho de que Ulises vuelve a salir de Itaca; y sólo en el epílogo alcanza éste su meta.

La traslación del argumento y de sus distintas etapas a la vida normal de un hombre moderno de tipo medio en la capital irlandesa hecha por J. Joyce (*Ulysses*, 1922) y la gran influencia de éste sobre la forma de la novela moderna favorecieron, a pesar de la distancia interna hacia el argumento heroico, la aparición de otras novelas de Ulises, del mismo modo influyó la proximidad interna del argumento al destino de la humanidad después de dos guerras mundiales. Mientras J. Giraudoux hizo una parodia de las aventuras desde el ángulo visual de un marinero (*Elpenor*, novela, 1919), J. Giono colocó en *La naissance de l'Odyssee* (1938) una interrogación irónica detrás del mito, que aquí es inventado por el propio Ulises, navegante despreocupado y embustero, para recuperar el favor de Penélope. En la novela de W. Jens *Das Testament des Odysseus* (1957), Ulises confiesa a su nieto que las aventuras le han sido atribuidas sólo por error. De la misma forma el sueco Eyvind Johnson (*Strändernas svall*, 1946) puso en duda no sólo el heroísmo y la fuerza de voluntad del agotado Ulises, sino también sus relaciones con Penélope, que lamenta el final de su libertad, anhelando recuperar la oportunidad de decisión, que durante tanto tiempo había sido su más valioso patrimonio. Una desmitificación similar del regreso y sobre todo de la figura de Penélope es llevada a cabo por H.-Ch. Kirsch (*Bericht für Telemachos*, novela, 1964). En la obra de C. P. Rodocanachi se trata también de cambios en el argumento y en el nombre (*Ulysse, fils d'Ulysse*, novela, 1962); lo mismo ocurre con la de G. Hartlaub (*Nicht jeder ist Odysseus*, novela, 1967).

Los destinos de Ulises después de su retorno se han convertido recientemente en objeto de adaptación dramática. L. Feuchtwanger se hace cuestión del mito (*Odysseus und die Schweine oder das Unbehagen an der Kultur*, relato, 1948), ideando un regreso del viejo Ulises a la isla de los Feacios, donde conoce el hierro y la escritura; ante estas novedades empieza a dudar si merece la pena que él se quede allí o si debe retornar a la atrasada Itaca. Entonces se va a dar cuenta de que el hombre tiende a quedarse donde está, que es lo que le pasó a sus compañeros: convertidos en cerdos, no hubo forma de hacerles volver a la fatigosa existencia humana; él se da por vencido y regresa a Itaca. K. Klinger (*Odysseus muss wieder reisen*, 1954) recogió el motivo del eterno caminante; en H.-J. Haecker (*Der Tod des Odysseus*, 1948), Ulises envejecido juzga a sus propios nietos inmorales y purga su destrucción con la muerte.

A. Gilde, *Die dramatische Behandlung der Rückkehr des Odysseus bei Nicholas Rowe, Robert Bridges und Stephen Phillips*, tesis, Königsberg, 1903; P. Gaude, *Das Odysseus-Thema in der neueren deutschen Literatur, besonders bei Hauptmann und Lienhard*, tesis, Greifswald, 1916; R. B. Matzig, *Odysseus. Studie zu antiken Stoffen in der modernen Literatur, bes. im Drama*, St. Gallen, 1949; W. B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, 1954.

**Uta de Naumburg.**—Sobre los arquetipos históricos de las doce estatuas de piedra de la catedral de Naumburg, que con excepción de dos son mencionadas en una carta del obispo Teodorico II de Naumburg escrita en 1249, apenas se sabe algo más que un par de fechas y hechos, que en parte son legendarios. Vivieron doscientos años antes de que fuesen esculpidas sus estatuas y por tanto no pudieron servir de modelo al maestro anónimo. Es dudoso si éste sabía algo más de ellos que en la actualidad y si expresó este conocimiento en sus figuras. Pero desde el descubrimiento científico-artístico de las estatuas no ha enmudecido el pro y el contra en los intentos de interpretar una escena, partiendo de la tensión existente entre las figuras y de éstas respecto al altar colocado en el centro, escena que podría ordenarse alrededor de Dietmar «asesinado» y de Timo abofeteado.

Allí donde la investigación artística tropezó con fronteras, éstas se abrieron por la interpretación literaria. Después que la investigación artística se hubo ocupado por

primera vez de las estatuas a finales del siglo XIX y principios del XX, siendo seguida por el interés general con el intervalo correspondiente, hasta llegar a convertirse Uta en los años treinta casi en un capricho de la moda, la literatura, partiendo del ciclo poético de A. Findeisen *Dom zu Naumburg* (1927), comenzó a crear un argumento que intentaba combinar los motivos descubiertos por la investigación.

Como lo más natural, Uta pasó a primer plano de la realización literaria, incluso en las obras en que no era protagonista (H. Dommer, *Die letzten Ekkehardiner*, novela, 1928; H. Sterneder, *Der Edelen Not*, cuento, 1938). El extraño contraste entre la delicada mujer y la pesada figura de su esposo Eckehard, de efecto sanguíneo, subrayado por el gesto defensivo del cuello del abrigo levantado, se convirtió en punto de partida de una fábula en la que Uta vive junto a un esposo que no la ama (H. Kiel, novela, 1936; H. Sterneder) o por lo menos junto a un esposo que no la comprende (H. H. Wittram, *Reglindis*, novela, 1935; F. Dhünen, drama, 1938). El factor de la falta de descendencia, a consecuencia del cual los últimos Eckehardinos donaron su castillo de Naumburg a la Iglesia, es incorporado por la mayoría de los autores como refuerzo de la disonancia conyugal, y el asesinato histórico de Teodorico II de Wettin por su cuñado Eckehard es motivado con frecuencia por los celos (Koppen-Augustin, *Eckehard und Uta*, novela, 1938; H. Kiel). La oposición existente entre los esposos y la idea de la violencia de Eckehard puede que hayan influido en la identificación de Uta con la séptima esposa de \*Barbazul, llevada a cabo por el sueco P. Patera (*Judith-Phantasie*, 1966). Algunas veces se incorporó a la acción la figura del maestro desconocido (Dhünen). De contraste sirve el carácter alegre y abierto de la cuñada polaca Reglind, y en general la mayoría de las estatuas del coro occidental de la catedral incorporadas a la fábula. El argumento de Uta es un caso raro de creación argumental de la época moderna, en el que partiendo de motivos escultóricos, hechos históricos e intentos de interpretación de la historia del arte, comenzó a desarrollarse una fábula que todavía no ha encontrado una realización satisfactoria.

H. Skuhrovec-Hopp, *Die Stiftergestalten des Naumburger Doms in der Dichtung*, tesis, Viena, 1943.



## V

**Valdemar, El falso.**—Tras la muerte del último ascanio Valdemar (1319) se disputaron la posesión de la Marca de Brandeburgo las casas de Anhalt y de Wittenberg (Sajonia), emparentadas con los ascanios, y Luis de Wittelsbach, que había recibido feudos del emperador; el país se arruinaba con las luchas. Debido a esto encontró fácilmente seguidores un hombre que hacia el año 1347 se hacía pasar por el Valdemar muerto, afirmando que había regresado de una peregrinación a Tierra Santa. Se trataba quizá de un escudero del auténtico Valdemar o del molinero Santiago Rehbock de Anhalt. Carlos IV nombrado antiemperador utilizó al falso Valdemar en sus luchas contra los Wittelsbach, pero más tarde le abandonó por impostor. La casa de Anhalt concedió asilo al hombre misterioso y entre ellos terminó sus días.

En la historia del falso Valdemar el motivo del pretendiente a la corona ha encontrado una variante interesante, que con su final conciliador y la posibilidad de que el supuesto conde de la Marca procediese del oficio de molinero, ofrecía también posibilidades de solución cómica. Para la desaparición o la renuncia del auténtico Valdemar, la leyenda ha inventado el motivo de un matrimonio prohibido entre parientes, a consecuencia del cual Valdemar atacado de remordimientos de conciencia había renunciado al gobierno y emprendido una peregrinación a Tierra Santa. El interés por el argumento tiene influencia local, y por eso lo han utilizado sobre todo los escritores románticos de la Marca.

El argumento de Valdemar aparece por primera vez en forma de novela de caballerías en J. M. Czapek (*Woldemar der Erste, Markgraf zu Brandenburg*, 1798); aquí el

pretendiente a la corona es el verdadero Valdemar, regresado a la patria, que ha disuelto su matrimonio gravado por el parentesco y la falta de descendencia y se ha retirado a la soledad. También F. de la Motte Fouqué conservó esta motivación como historia previa de su drama (*Valdemar der Pilger, Markgraf von Brandenburg*, 1811); el desgraciado destino del país hace volver a Valdemar, pero renuncia de nuevo, cuando ve que el país se vería abocado a luchas fratricidas, sin solución, por culpa suya; la escena final le muestra como ermitaño en su ermita cerca de Dessau. A v. Arnim representó la renuncia del margrave al trono y al matrimonio en su drama serio y montado con gran severidad *Waldemar* (1806), mientras que recogió el retorno de éste con la invención de otros dos falsos Valdemares en una comedia de enredo y sustitución de tipo operetístico (*Der falsche Waldemar*, 1814), en la que el Valdemar auténtico se ve obligado a retroceder ante el molinero admitido por todos como auténtico, y se retira, después de haber hecho algunas buenas obras, sin haberse dado a conocer. W. Alexis presentó por primera vez un «falso» Valdemar en la adaptación hasta ahora más importante del argumento, la novela *Der falsche Woldemar* (1842). En la obra de Alexis el pretendiente al trono es un fiel servidor del margrave fallecido, que ha emprendido una peregrinación en lugar suyo y a su regreso se considera obligado a ayudar al pueblo que sufre. Su conciencia de hombre providencial y sus aptitudes de gobierno le permiten escapar de las manos de los que mueven los hilos políticos, pero le llevan al final a tentar a Dios. Los dramas de escasa importancia de A. Wilbrandt (1889) y R. W. Martens

(1913) son sólo un eco de esta época de florecimiento del argumento.

**Vasco de Gama.** Ver **Buque fantasma.**

**Venecia salvada, La.**—Un intento de revolución en la Venecia del siglo xvi, cuyas causas están sin aclarar y que fue emprendido por algunos aventureros relacionados con diplomáticos extranjeros y sofocado rápida y sangrientamente por el senado veneciano, ocupó muy pronto la fantasía popular que atribuyó a la empresa una dimensión muy superior a la que tuvo en realidad. La realización novelada del hecho escrita por Saint-Réal al estilo de Salustio (*La Conjuration des Espagnols contre la République de Venise*, 1674), si bien atribuyó el papel de jefe político al embajador español, puso en cambio el acento humano y literario en la pareja de amigos Pierre y Jaffier, antiguos marineros, de los que Pierre se convierte en uno de los jefes de la conspiración, comprometiendo en la empresa a Jaffier, más blando de carácter. Intenta calmar la desconfianza de los conspiradores hacia Jaffier, prometiendo matar él mismo a su amigo, si éste llegase a mostrarse indigno. Jaffier no es capaz de soportar el secreto que se le ha impuesto ni la conciencia de los actos de violencia que se preparan y delata la conspiración al senado, con la condición de que se les conceda la libertad a él y sus compañeros. Él conserva su libertad, pero el senado no cumple su palabra respecto a los demás conjurados, y después de haber sido apuñalado Pierre, Jaffier se quita la vida voluntariamente.

**Th. Otway** (*Venice preserved*, 1682) dramatizó la acción novelesca transmitida por una traducción inglesa. Convirtió el conflicto de Jaffier entre la fidelidad a la amistad y el miedo al crimen, en la lucha de un alma inestable, llena de fantasía, pero débil entre la influencia del amigo y la de su mujer. Una ofensa personal pone a Jaffier del lado de los conspiradores: Se ha casado con la hija de un senador contra la voluntad de éste y ha sido repudiado y humillado por él. Si bien entrega a su propia esposa en prenda de su fidelidad, su sentido del compañerismo falla frente a la perspectiva de los crímenes futuros y a las súplicas de su esposa, que desea arrancar a su marido de entre los conspiradores, sobre todo después de que uno de éstos ha intentado violarla. La falta del senado a su palabra priva

a Jaffier del fruto de su traición, Pierre le maldice, pero en el último momento Jaffier puede expiar su culpa: salva al amigo de la muerte a manos del verdugo, apuñalándole, y se mata él mismo seguidamente. Su esposa Belvidera se vuelve loca y muere. En la fábula de Otway se basa la acción del *Manlius Capitolinus* (1698) de A. d'Aubigny de La Fosse, que sólo tomó de Livio, a quien cita como fuente, y de su descripción de la conspiración de Manlio Capitolino contra el senado romano, el ambiente, la exposición y las causas de la conjuración. Aquí no es el mismo amigo Servilio el delator, sino la esposa de éste, que denuncia ante su padre y con ello al senado el golpe que prepara Manlio: Servilio expía la traición, arrojándose durante el juicio junto con su amigo desde la roca Tarpeya; su mujer Valeria se apuñala.

A pesar de la forma indudablemente equilibrada y tensa de esta tragedia romana, tuvo más éxito la tragedia romántica de Otway con su Jaffier mórbido e impresionable en primer plano. Esta fue adaptada para la escena francesa en 1746 por A. de La Place y traducida repetidas veces a lo largo del siglo XVIII para la escena alemana en parte siguiendo a La Place (*Die Verschörung wider Venedig*, 1754), en parte según el original inglés (J. B. S..., *Das gerettete Venedig*, 1755; J. F. Lauson, *Gafforio*, 1760; entre otros). En la época romántica fue renovada para Inglaterra por J. P. Kemble (1814); Schreyvogel y Grillparzer proyectaron su refundición. La ambivalencia de Jaffier debió de ser, al lado del gran colorido del telón de fondo de Venecia, lo que atrajo a H. v. Hofmannsthal para refundir la tragedia de Otway en una adaptación libre (*Das gerettete Venedig*, 1905). Hofmannsthal acentuó aún más la debilidad de Jaffier y sus imágenes del futuro, que superaban el presente tanto en el miedo como en la alegría; sin tener oportunidad de rehabilitación heroica, es puesto en manos de sus verdugos, y la muerte viril de Pierre domina la escena final.

A. Johnson, *Etude sur la littérature comparée de la France et de l'Angleterre à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle: La Fosse, Otway, Saint-Réal* (*Venice preserved*), tesis, París, 1902.

**Vida es sueño, La.** Ver **Sueño del campesino, El.**

**Virginia.**—Livio e independientemente de él y, en cierto modo discrepando, Dionisio

de Halicarnaso describen la caída del tiránico decenviro Apio Claudio en el año 449 a. de C., y cuentan que el gobernante se había enamorado, intentando en vano conquistarla, de Virginia, la hija del plebeyo Virginio, que se hallaba en el ejército al mando de una cohorte, que finalmente había dado orden a su cliente Claudio de que la declarase hija de una de sus esclavas, que había sido vendida a Virginio y entregada por él como hija propia. En la primera vista de la causa a la que se llevó a la joven, la ira del pueblo y la intervención de su prometido Icilio y de su tío Numitorio consiguieron el aplazamiento hasta la llegada de Virginio. Inútilmente intentó Apio mantener a éste alejado, y decidió al fin, contra todo derecho y enojado por la falta de éxito de sus intenciones, que Virginia fuese cedida a Claudio, pero autorizando al padre para que interrogase a la nodriza en presencia de su hija. Virginio llevó aparte a Virginia, extrajo un cuchillo de la tienda de un matarife y se lo clavó en el pecho, diciendo: «Sólo de este modo, hija mía, puedo demostrar que eres libre». Este hecho fue causa de un golpe de Estado, en el transcurso del cual Apio se suicidó, mientras que Claudio fue enviado al destierro.

Este ejemplo universalmente conocido del concepto del honor romano ofrece un argumento, que en su antítesis y en la curva de su acción cumple todas las condiciones del drama clasicista. El hecho de que a pesar de todo no haya sido objeto de ninguna adaptación literaria de cierta altura, sino que sólo haya atraído a autores de segunda línea, se explica quizá debido a que el argumento está de tal forma prefijado, equilibrado e iluminado racionalmente, que al adaptador apenas le queda ya nada que hacer. Como consecuencia, las tragedias virginianas ofrecen una unanimidad agotadora. Ni la inclusión de una madre de Virginia ni la activación del prometido Icilio han sido capaces de modificar las funciones de los protagonistas Apio, Virginia y Virginio, antes bien han ido en detrimento del efecto. La joven huérfana de madre, perseguida, se hace más fuerte e Icilio no pasa de ser un personaje condenado a simple espectador o a llegar tarde. La acción política en torno a la liberación de Roma, como exponente de la cual se ha gustado de presentar a Icilio, funciona paralelamente a la acción virginiana y es difícil de poner en equilibrio con ésta; en el mejor de los casos puede servir de acción de fondo.

El argumento se encuentra en la Edad Media primero como ejemplo de la injusticia de los jueces en setenta versos del *Roman de la Rose* (med. del s. XIII), y Chaucer lo tomó más tarde como historia del médico en sus *Canterbury Tales* (h. 1387). El argumento se hizo más conocido a través de la refundición de Boccaccio en su *De claris mulieribus* y de las traducciones de éste; también aparece en el *Pecorone* de G. Fiorentino (1378). Las numerosas adaptaciones de los siglos XVI al XVIII volvieron a basarse en Livio. Entre las adaptaciones épico-líricas en forma de elegías, baladas y narraciones en verso, hay que mencionar principalmente: Pacificus Maximus D'Ascoli, 1506; Sieur de la Barte, *La mort de Lucrèce et de Virginie*, 1567; John Arnold, *The tyrannye of Judge Apyus*, 1569; Juan de la Cueva, *Virginia y Apio Claudio*, 1587; S. Gunning, *Virginus and Virginia*, 1792.

El drama virginiano más antiguo es el del italiano B. Accolti (1513), al que siguió la torpe dramatización de Hans Sachs (1530); hay además en el siglo XVI dramas virginianos en Italia (R. Gualterotti, 1584), España (J. de la Cueva, *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, 1880) e Inglaterra (Anón., *A New Tragical Comedie of Apius and Virginia*, 1575). La obra anónima inglesa, en la que se mezclan de manera extraña la utilización de figuras alegóricas al estilo de las «moralities», escenas cómicas intermedias y unidad clasicista de lugar, se apoyó, en la línea de la acción, en Chaucer, recogiendo de él la decapitación de Virginia en lugar del apuñalamiento transmitido por Livio. La tragedia de J. Webster (*Appius and Virginia*, h. 1639, impr. 1654) se ciñe estrechamente a Livio, pero exagerando tanto la dureza heroica de Virginio, como la infamia de Apio, que retiene la soldada al ejército y con ello también al padre de Virginia, para hacer más tentadores para ésta sus obsequios. Italia, que aporta la parte más importante de dramas virginianos, ha suministrado hasta finales del siglo XVIII contribuciones numerosas, pero todas carentes de importancia para el desarrollo del argumento (entre éstas, N. de la Tagliopiera, *Virginia tentata e confermata*, 1628; A. Morselli, *Appio Claudio*, 1683; S. Stampiglia, *Caduta de Decemviri*, 1697; V. Gravina, *L'Appio Claudio*, 1717; A. Zaniboni, 1721; Conde S. Pansuti, 1725; G. Anutisi, 1732; D. Duranti, 1768), que han sido utilizadas repetidamente también como base para libretos de óperas.

En cambio en Francia se desarrolló a lo largo del siglo XVII una tradición argumental que fue avanzando, desde la ordenación del argumento según el principio de las tres unidades (Jean de Mairet, 1628) y desde una imitación poco independiente de Livio (Du Teil, 1641), hasta una complicación del conflicto de libre invención (Le Clerc, 1654): Apio manda hacer prisioneros a Virginio y a Icilio, haciendo depender su libertad del comportamiento de Virginia hacia él, por lo que Virginia simula amarle; para perfilar mejor el papel de Icilio, éste se convierte en el asesino de Apio; la escena del juzgado y la catástrofe se desarrollan entre bastidores. El mismo motivo de chantaje lo hallamos en Mercier (1767), pero aquí Virginio mata después de a la hija también al tirano, mientras que Doigny du Ponceau (1777), lo mismo que Le Clerc, atribuye esta acción a Icilio. El motivo de chantaje, que con frecuencia era una escena llena de efecto entre Apio y Virginia, estaba de tal forma modificado en la *Virginie* de J.-G. de Campistron (1683), que Apio pretende obligar al Icilio prisionero a que renuncie a Virginia. Su drama es el único en que Virginia se suicida, cuando su padre se muestra débil. En la obra de Leblanc de Guillet (1786) este momento está muy debilitado, al ser Virginia la que ruega a su padre que la mate, después de que ya ha intentado utilizar el puñal en la escena con Apio. El drama de La Harpe (1786), representado en vísperas de la Revolución, coloca más en primer plano la tendencia política liberal y Sanchamau, de forma parecida, convirtió a Virginio e Icilio en jefes de la lucha por la libertad en su drama dedicado «a los manes de las víctimas de los decenviros modernos» (*Les Décemvirs*, 1795), en el que la acción virginiana queda relegada; en una escena con Apio parecida a la de Campistron, Icilio demuestra su virtud de romano. Un drama virginiano español de A. de Montiano y Luyandos (1750), influenciado por la tragedia francesa, une las acciones virginiana y liberal por medio de la introducción de un partido senatorial que ve en el «affaire» Virginia una ocasión propicia para derribar al tirano, asegurándose la ayuda de Icilio como aliado. También el drama inglés del siglo XVIII se esforzó en elevar las cualidades dramáticas de Icilio. En John Dennis (*Appius and Virginia*, 1718) es él el verdadero contrapunto del decenviro y el vengador de su prometida. Pero por lo demás el drama inglés tuvo menos

inventiva para apretar el nudo (J. Moncreiff, *Appius*, 1755); al relegar por clasicismo la escena del juzgado a los bastidores, se privó del efecto más importante (F. Brooke, 1756), y la continuación excesiva de la acción después de la muerte de la protagonista, en la que Virginio, que se ha vuelto loco, estrangula al tirano, tampoco contribuyó a enriquecer el argumento (J. Sheridan Knowles, *Virginus*, 1820).

Mientras que el drama clasicista de sello francés se esforzaba sin gran éxito por enriquecer psicológicamente el argumento, Lessing (*Emilia Galotti*, 1772), que lo conocía a través de Montiano, Campistron y un drama inglés de H. Crisp (1754), consiguió convertir la áspera tragedia romana en unos sucesos humanamente conmovedores. No sólo trasladó el argumento, cambiando los nombres, al siglo XVIII, dejando totalmente de lado el golpe de Estado político, porque consideraba suficientemente excitante el drama socio-espiritual, sino que ante todo convirtió a la heroína en una mujer sensible, y a la víctima del sentimiento paterno de la honra en una joven que desea la muerte porque ha descubierto dentro de sí misma el peligro de la seducción. Al lado de éste el drama clasicista de Alfieri (1777) supone un retroceso: En el centro se halla aquí la lucha de Apio con Virginio, que resiste a todas las promesas; el revolucionario Icilio, que está prisionero, es eliminado de la escena prematuramente por medio del suicidio, Virginia misma es totalmente pasiva. Parecen apoyarse en Alfieri la *Virginia* de C. H. v. Ayrenhoff (1790) y la del francés A. Guiraud (1828), cuya obra está determinada también en otros aspectos por la mezcla de los motivos obtenidos hasta ahora resultando por ello característica para las tragedias virginianas de principios del siglo XIX, que en la época marcada por el Romanticismo son epígonos rezagados o intentos de renovación del clasicismo (J. v. Soden, 1795; K. Weichselbaumer, 1832; A. Twisten, *Ein Patrizier*, 1848; F. v. Maltitz, 1858; J. H. Payne, *Virginus*, 1820; Micault, 1843; Latour de Saint-Ibars, 1845; A. Nini, 1843; N. Vaccaj, 1845; M. Tamayo y Baus, 1853). Sólo en esta época, cuando ya se había desgastado el efecto trágico del argumento, empezó a utilizarlo con frecuencia la ópera (N. Piccini, *I Decemviri*, h. 1755; G. Andreozzi, *La Caduta de Decemviri*, 1787; V. Federici, 1811; Romanelli/P. Casella, 1812; A.-F. Désaugiers, 1825; H. Berton, 1832).

O. Rumbaur, *Die Geschichte von Appius und Virginia in der englischen Literatur*, tesis, Bratislava, 1890; L. Röttenbacher, *Die französischen Virginiadramen, mit Einschluss derjenigen des Montiano, Alfieri und v. Ayrenhoff*, tesis, Munich, 1908.

Viviana. Ver Merlín.

**Viuda de Éfeso.** — La historia de la viuda infiel ha sido contada en su versión clásica por el romano Petronio en su «Cena de Trimalción» (60 d. de C.): Una viuda de Éfeso desea morir después de la muerte de su esposo y se encierra en su cripta a llorarle sin ingerir alimentos durante varios días. En las proximidades hay un soldado de guardia ante los cadáveres de criminales ahorcados; descubre a la viuda, la consuela y conquista su amor. Entretanto es robado uno de los cadáveres de la horca, y como el soldado de guardia será castigado por su negligencia con la pena de muerte, desea quitarse la vida; la viuda le aconseja colocar el cadáver de su esposo en sustitución.

Esta historia cínica, relatada con claro escepticismo hacia la fidelidad de la mujer, deja abierto el destino futuro de la pareja; sólo en el juicio de los oyentes, expuesto por Petronio, aparece la crítica de la utilización sin escrúpulos del muerto en favor del vivo. Esta historia penetró en la literatura fabulística latina, o por lo menos se halla, en el siglo x, en la antología de fábulas de Rómulo y en los textos de Esopo y Fedro de la Edad Media; se conserva también un «isopete» de Marie de France. En las versiones medievales se expresa la condenación moral de la viuda y con ello se varía y adorna la fábula que en sí posee escasa capacidad de desarrollo. Los «fabliaux» franceses y el *Novellino* italiano (mediados s. xii) exageran la barbarie de la mujer: ella misma cuelga al difunto de la horca y le hace una herida, para que se parezca más al cadáver del criminal, o le rompe los dientes. La historia alcanzó su mayor difusión al ser recogida en el *Buch von den sieben weisen Meistern*. Aquí fueron exagerados los rasgos más desagradables de la mujer por medio del contraste, pues su marido había muerto de dolor y susto por una herida que se había hecho su esposa; el nuevo amante es un viejo amigo del difunto, que si bien no se mete en aventuras amorosas dentro de la cripta, promete a la viuda casarse con ella, pero al final, después de comprobar su mal carácter, la abandona con desprecio. En la adaptación

métrica de Hans von Büchel del *Buch von den sieben weisen Meistern* (1412), el cabañero acaba decapitándola. La historia fue recogida repetidamente siguiendo el estilo didáctico de los sermonarios, y se halla con tendencia parecida, por ejemplo, en el *Edelstein* de Boner (h. 1350). Del efecto popular del argumento dan testimonio tanto un escueto cuento ruso, que traslada a Petronio al ambiente campesino, como dos versiones de los cuentos de los hermanos Grimm, *Die Hochzeit der Frau Fichsin*; aquí la acción ha sido trasladada al mundo animal y se ha utilizado como final, tanto una alegre boda, como el retorno del viejo zorro, que se creía muerto. Es también de estilo popular una versión que se separa bastante del motivo básico, *Die Geschichte vom hölzernen Johannes*, que se halla en el *Wendunmuth* de Kirchhof (1563 y ss.): Una viuda ha encargado una talla de madera de su difunto marido, con la que duerme; pero la criada le introduce en la cama a su propio hermano vivo, y a la mañana siguiente el Juan de madera es utilizado como leña para el fuego, para que la pareja pueda desayunar. J. Ayer adaptó esta variante a una carnavalada (*Hofflebens kurtzer begriff*, 1618) y Gellert a la narración en verso *Die Witwe* (1746).

A partir del Renacimiento se volvió a utilizar de nuevo a Petronio. En Francia, después de la reproducción moralizante, todavía de tendencia medieval de Brantôme, se abrió camino ya en Saint-Evremond un criterio más generoso, y La Fontaine (*La matrone d'Ephèse*, 1682) narró la historia en el tono de frívola galantería de su época y con la siguiente moraleja: «un mozo de cuadras vivo vale más que un emperador muerto»; Chamisso siguió a La Fontaine en su *Lied von der Weibtreue*. La defensa sincera del inglés W. Charleton (*The Ephesian Matron*, 1659) del derecho al amor produjo un verdadero escándalo. Las dramatizaciones, que comenzaron en el siglo xvii, fracasaron generalmente ante la pobreza de sustancia novelística y ante el atrevimiento del tema, que trasladado al plano óptico puede resultar ofensivo. La primera dramatización, la de G. Chapman (*The Widow's Tears*, 1612), soslayó con éxito este escollo: el marido no ha muerto en realidad, sino que, disfrazado de soldado, quiere probar a su mujer; en el último momento ella se da cuenta de quién es el cortejador, y con ello consigue dar un giro hábil al juego amoroso y llevar a un «happy-end» todo el asunto. De

las obras escénicas francesas (P. Brinon, *L'Ephésienne*, 1614; Houdar de la Motte, *La matrone d'Ephèse*, 1702; L. Fuzelier, el mismo título, 1714; M. Le Gay, el mismo título, 1788; J.-B. Radet, el mismo título, 1792), la más conocida es la de Houdar de la Motte; en ella la enlutada es parodiada por la criada incomprensiva, que emprende el camino de retorno a la vida antes que su señora, dándole también el consejo para la utilización del cadáver. Las dramatizaciones holandesas e inglesas (Ch. Johnson, 1730; W. Sopphe, finales del s. XVIII), así como las alemanas (Ch. F. Weisse, 1744), siguieron modelos franceses. Los repetidos intentos de adaptación de Lessing quedaron inacabados: conservó a la criada de Houdar de la Motte como instigadora, intentando elevar el carácter de la mujer; no se llega tampoco a la profanación del cadáver, ya que la noticia del cadáver robado es sólo un truco de un criado.

A partir de 1735 se conocía en Europa una versión china del argumento a través de una traducción francesa, cuya relación con las europeas es difícil de aclarar. Procedía de la antología de cuentos *Kinkukuan* (ss. xv/xvi) y daba al tema una forma más poética y sería desde el ángulo de visión del marido, el cual en la obra de Petronio no aparecía en absoluto como personaje activo. Un discípulo de Laotse, Tschuang-seng, cuenta a su esposa la historia de una viuda que había prometido no volverse a casar hasta que se hubiese secado la tierra sobre la tumba de su esposo, y que intentaba secarla con su abanico. La indignación de su esposa incita al sabio a probarla. Mediante un desdoblamiento mágico de su Yo muere y simultáneamente aparece como discípulo apenado, que consigue conquistar a la viuda. La mujer se halla muy pronto dispuesta a extraer del cráneo del difunto, como medicina para el nuevo esposo enfermo, el cerebro; el muerto vuelve a la vida, la mujer se ahorca, el sabio quema su casa, emigra y no vuelve a casarse jamás. Encontramos huellas de esta versión china en la historia talmúdica, libre de todo misticismo, *Del Rabí Meir y su mujer Berurja*. Voltaire utilizó en su *Zadig* (cuento, 1747) la fábula china, que también racionalizó dotándola de un final divertido y conciliador. O. Goldsmith (en *The Citizen of the World*, 1762) conservó el suicidio de la mujer, pero puso una alegre interrogante con el matrimonio inmediato del hombre desilusionado con la viuda del abanico. P.

R. Lemonnier escribió de nuevo con final feliz la comedia-ballet *La matrone chinoise ou l'épreuve ridicule* (1764). También la actualizada *Matrone de Paris* de Rétif de la Bretonne (en *Les Contemporaines*, 1784) está más próxima a la versión china que a la de Petronio; la esposa infiel es recluida en un convento. En los *Volksmärchen der Deutschen* de Musäus (1782/1786) el marido muerto no resucita, pero su fantasma se lleva a la mujer en la noche de bodas.

En el siglo XIX cede el entusiasmo por esta historia aguda y de estilo fabulístico; el drama poco importante de Klingemann (1817) se ciñe a la acción clásica, pero por lo demás domina la tendencia de trasladarla a la moderna. El drama en verso de A. de Musset *La Coupe et les Lèvres* (1832) hace que aquel al que se creía muerto, disfrazado, tiente con oro a la enlutada, y que después la repudie. Un episodio de la novela de Daudet *L'Immortel* (1888) muestra cómo la joven viuda, que manda erigir un costoso mausoleo a su marido, se deja seducir por el arquitecto, precisamente en el monumento, que está a medio acabar. Dos narraciones, una de P. Alexis (*Après la bataille*, 1880) y la otra de G. D'Annunzio («L'Idillio della vedova», en *San Pantaleone*, 1886), explican la rápida inclinación hacia el nuevo amante junto al cadáver del marido muerto, por la explosión de la pasión reprimida durante largo tiempo, mientras que H. Le Roux (*La Sentinelle*, nov. c., 1889) sin cambiar los motivos sigue estrictamente a Petronio. A. Chejov (*El Oso*, comedia, 1888) disculpa la frivolidad de la viuda, debido a que su marido había premiado su fidelidad constante con infidelidad, y amplía hábilmente la fábula al hacer que el amante no sea aquí un seductor, sino un misógino arrepentido. Sin intentar siquiera una disculpa nos cuenta, en cambio, K. Hamsun (*Livets røst*, relato, 1869), con craso realismo, la historia de una mujer que durante meses cuida con toda fidelidad a su marido, pero que en cuanto aquél muere pesca al primer guapo que se encuentra en la calle, cuando todavía el muerto se encuentra de cuerpo presente. Ch. Fry (*A Phoenix too Frequent*, 1951) cubrió lo desagradable de la acción con el encanto de la escena de amor, que hace que resulte convincente el servicio que el muerto presta al vivo. La versión china del argumento fue dramatizada por W. Scheide (*Der Witwenfächer*, 1953).

También se ha intentado, a la inversa, presentar a un hombre como viudo infiel

(R. Steele, en *The Spectator*, 1711; P. Heyse, *Männertreu*, nov. c., 1896).

E. Grisebach, *Die Wanderung der Novelle von der treulosen Witwe durch die Weltliteratur*, 1886;

G. Karpeles, «Die Wanderungen eines Märchens» (en Karpeles, *Literarisches Wanderbuch*), 1898; G. Hainsworth, «Un thème des romanciers naturalistes: La matrone d'Ephèse» (*Comparative Literature*, 3), 1951; P. Ure, «The Widow of Ephesus» (*Durham University Journal N.S.*, 18), 1956.

# W

**Werther.**—La novela de Goethe *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) tuvo sin duda su máximo efecto argumental en las innumerables imitaciones surgidas en toda Europa. Preparados por las novelas epistolares de Richardson y por la novela de Rousseau *Nouvelle Héloïse*, en todas partes hallaron adaptación literaria destinos similares al de Werther, reduciendo el conflicto con grosería y malentendido a los amores de un hombre por una mujer casada (p. ej., J. M. Miller, *Siegwart, eine Klostergeschichte*, 1776; M. R. Lenz, *Der Waldbruder*, 1.<sup>a</sup> impr. en 1797; Anón., *Karl und Julie*, novela, 1782; S. Mercier, *Romainval*, drama, 1775; L.-F.-E. Ramond de Carbonnières, *Les aventures du jeune Olban*, novela, 1777; Gourbillon, *Stellino ou le nouveau Werther*, novela, 1791; Ugo Foscolo, *Lettere di Jacopo Ortis*, novela, 1799; Ch. Nodier, *Le peintre de Salzbourg*, novela, 1803; A. Lambert, *Praxède*, novela, 1807; L. Napoleon, *Marie ou les peines de l'amour*, novela, 1814). Estas repeticiones del tema, calificadas con alusiones más o menos directas de «nuevos» Werther «franceses» o «venecianos», a las que se sumaron también Werther femeninos (P. Perrin, *Wertherie*, novela, 1791), son con frecuencia de opinión diferente a Goethe en el punto clave del suicidio, intentando encontrar para el problema una solución más conciliadora, piadosa y cómoda. En la discusión del problema del suicidio se hallaban los gérmenes para la continuación del desarrollo del argumento. Los coetáneos y también las generaciones siguientes no han cesado de rozarse con el argumento, de buscarle otro final o motivar de forma diferente lo inventado por Goethe.

Ya los numerosos poemas que cantan las lamentaciones de Carlota ante la tumba de

Werther (M. R. Lenz, *Lottes Klagen um Werthers Tod*, 1774; K. E. v. Reitzenstein, *Lotte bei Werthers Grabe*, 1775; C. F. Graf Reinhard, *Lotte bei Werthers Grab*, 1783, entre otros) o también los que recogen los pensamientos de Alberto a la muerte de Werther (Ribbeck, *Albert nach Werthers Tod*, 1782; Anón., *Albert an Werthers Geist*, 1805) y las heroidas que fingen cartas de la pareja de Goethe (G. E. v. Rüling, *Werther an Lotten*, 1775; F. v. Hartig, *Lettres de Werther à Charlotte*, 1788; J. Lablé, *Werther à Charlotte*, 1798) continúan tejendo las relaciones de los supervivientes, condenan, disculpan, lloran la muerte de Werther y esperan para él el perdón del cielo.

Son interesantes los intentos de desarrollar con perspectiva nueva el argumento desde el punto de vista de Carlota, tales como los emprendidos por A. K. Stockmann (*Die Leiden der jungen Wertherin*, 1775) y con éxito mucho mayor por las *Letters of Charlotte during Her Connexion with Werther* (1786) publicadas anónimamente; el autor inglés, que condenaba la novela de Goethe como insana, hace que Carlota unas veces condene la pasión de Werther en sus cartas dirigidas a una amiga, otras se vanaglorie de su amor y, finalmente, respire aliviada cuando la acción de Werther la releva de la solución de la dualidad que se había hecho insostenible. Otro autor inglés desarrolló a partir de las escasas alusiones del principio de la novela, la historia de *Eleonora*, enamorada de Werther (1785). J.-M. Fleuriot (*Le nouveau Werther*, 1786) se limitó a cambiar los nombres y trasladó la acción a Suiza.

En el fondo, también las *Freuden des jungen Werthers* de F. Nicolai (1775) tienen



menos de parodia que de transformación del argumento, pues el famoso disparo de sangre de gallina con que Alberto ha cargado la pistola de Werther y la renuncia de Alberto a Carlota tienen menos intención parodística, que intención sería de encontrar soluciones razonables a una situación al parecer sin salida, que no dejaron de influir en la continuación del desarrollo del argumento. La continuación de Nicolai, publicada en el mismo tomo, *Leiden und Freuden Werthers des Mannes*, en la que Werther no sólo tiene que soportar la pedantería de un matrimonio y una profesión burgueses, sino que está a punto de perder a Carlota por un mozalbeta ingenioso, parecido al que fue él mismo, y la reconciliación final de los esposos, con la intervención de Alberto, pretenden mostrar el camino del genio exaltado hacia las vías de moderación burguesa, que el autor consideraba dignas de alcanzar.

Las dramatizaciones del argumento comienzan con *Les malheurs de l'amour* (1775) del suizo J. R. Sinner; éste cambió los nombres, pero conservó el suicidio, que es comunicado al final junto con la última carta del muerto por el párroco del lugar. Una obra anónima vienesa (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1776) trató de mejorar el diálogo de Sinner aproximándolo al texto de Goethe. Resulta interesante el intento del escritor A. F. v. Goué, perteneciente al círculo de Wetzlar, de adaptar, en su *Masuren oder der junge Werther* (1775), la acción a la realidad histórica, basándose en el propio conocimiento de los acontecimientos en torno al fin de Jerusalén. Las dramatizaciones de La Rivière (*Werther ou le délire de l'amour*, 1778) y del escritor bratislavo Willer (1778) se parecen a las obras terroríficas populares; el inglés F. Reynolds (1786) exageró lo espantoso del final: Werther se envenena, se arrastra moribundo acosado por el miedo y el arrepentimiento hasta Carlota, que se vuelve loca al contemplar su cadáver. En cambio J.-E.-B. Déjaure (*Werther et Charlotte*, opereta, 1792) mitiga el final: se oye un disparo, Carlota se desmaya, pero el criado de Werther anuncia que ha desviado el tiro, y Werther que aparece en seguida anuncia que está dispuesto a renunciar a su amor. En el italiano A. S. Sografi (1794), en cuya acción de intriga Werther es calumniado ante Alberto por el envidioso maestro de los niños de los Kestner, el protagonista se aparta virtuoso y resignado de Carlota.

El argumento pasó también a la escena como objeto de parodia o de dramas terroríficos y aun cómicos, y hasta la canción callejera se sirvió de él. En los teatros populares de Viena el argumento apareció como ballet, pantomima y parodia; Kotzebue y Tieck vieron en Roma a principios del siglo XIX representaciones populares; en Londres hubo en 1809 una arlequinada wertheriana, y en París triunfaba desde 1817 el cómico Ch. Potier con la parodia cantada de M.-M.-G. Duval/Rochefort *Werther ou les égarements d'un coeur sensible*; la obra había recogido la pistola cargada con sangre de gallina de Nicolai, y Werther es arrancado violentamente por un amigo del lado de su amada Carlota.

Pero la curiosa predilección de la nación racionalista hacia el argumento de acentuación sentimental no había terminado en modo alguno con esto. A. Dumas explotó en su drama *Antony* (1831) la acción del Werther cambiando los nombres, deformándola hasta convertirla en una intriga de adulterio, que termina con el asesinato de la amada. V. Arnault dejó un drama de Werther (1864). Ofrecieron una contribución interesante para el desarrollo del argumento E. Souvestre/E. Bourgeois (*Charlotte et Werther*, melodrama, 1846). En el preámbulo, Alberto cede Carlota a Wether, que sólo se ha herido levemente; dos años más tarde Werther está enredado en un nuevo amor y quiere huir con una joven; para dejarle el camino libre, Carlota se mata, la joven amante es ahuyentada por la espantosa escena, y a la pregunta de Werther sobre qué le quedaba ahora, Alberto contesta: «le souvenir». Epígonos de gran éxito fueron la ópera de J. Massenet (texto de E. Blau/P. Milliet/G. Hartmann, 1892), que aspiraba a ceñirse estrechamente al texto de Goethe, y el drama de P. Decourcelle con fondo musical de R. Hahn, que para dar efecto teatral al argumento lírico-monológico, lo ahogó prácticamente con una acción de intriga (1903).

J. W. Appell, «*Werther*» und seine Zeit, 1896; L. Morel, «*Werther au théâtre en France*» (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 118), 1907; el mismo, «*Les principales imitations françaises de Werther*» (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 121), 1908; F. A. Hünich, «*Die deutschen Werther-Gedichte*» (*Jb. Slg. Kippenberg*, 1), 1921.

**Wieland el Herrero.**—La leyenda germánica de Wieland el Herrero, emparentada en

sus motivos con varias leyendas no germánicas y cuya antigüedad está confirmada por alusiones de la literatura inglesa, aparece ya completamente desarrollada en la «Völundarkviða» de los *Edda*. Consta aquí de dos partes, unidas entre sí muy someramente. La introducción, en prosa, habla de Völund (Wieland) y de sus dos hermanos, que habitan en el Wolfstal y se casan con dos cisnes convertidos en doncellas que empero los abandonan a los pocos años; mientras los hermanos parten en busca de estas mujeres, que han vuelto de nuevo a su antigua vida, Völund permanece en el Wolfstal. La parte en verso cuenta el ataque de los hombres del rey Nidung al Wolfstal, la prisión de Völund, el robo de sus tesoros y su lisiamiento por consejo de la reina al serle cortados los tendones de los pies; condenado a trabajar para el rey, mata primero a los dos hijos de éste, mientras contemplan sus tesoros, viola seguidamente a la hija, a la que ha arrancado de nuevo su anillo mágico, y escapa finalmente volando por los aires, después de haber explicado al rey su venganza desde el alero del castillo.

La difusión de la segunda parte de la leyenda —cautiverio y venganza de Wieland— está confirmada en la Edad Media por su reflejo en monumentos alemanes, ingleses, galeses, franceses, holandeses y nórdicos, mientras que la historia de los cisnes convertidos en doncellas sólo aparece una vez en la epopeya altoalemana media *Friedrich von Schwaben*; las dos partes, por tanto, se han reproducido independientemente una de otra. También la segunda versión completa del argumento en la *Thidrekssaga* desconoce la aventura de los cisnes convertidos en doncellas, pero amplía enormemente el argumento por medio de numerosos motivos episódicos —la historia de juventud de Velent (Wieland), la duplicación del motivo de la permanencia de éste en la corte de Nidung, la aparición del hermano Eigil, la confección de un vestido con plumas para volar, el casamiento de Velent con la hija de Nidung—, así como por su entretejido con otros argumentos.

Hasta el redescubrimiento y conocimiento de los *Edda* no fue posible la revitalización y unión de las dos partes. Ya en la primera adaptación moderna, la narración en prosa del danés Adam Oehlenschläger (1804), esta ligazón se lleva a cabo por medio de la reunión de Vaulunder (Wieland) con la doncella-cisne Alvide, provocada por la diosa

Freia; la maldad del linaje de los Nidung y la venganza de Vaulunder aparecen aún más exageradas que en los *Edda*. Una fusión más estrecha fue lograda por Karl Simrock (1835) al llevar como motivo de unión a través de todo el argumento no sólo a la valquiria, sino también el anillo mágico de ésta: el anillo, vaciado de su significado original en las dos partes de la «Völundarkviða», tiene el poder de inspirar amor hacia el que lo lleva y de elevarle por los aires. El amor de Wieland hacia la hija de Nidung, logrado por medio de esta magia, da a la parte central de la historia la función de un encantamiento del propio Wieland, que no desaparece hasta que recupera el anillo y con él la imagen de su esposa. Para el desarrollo posterior del argumento fue especialmente importante que Simrock trasladase también las funciones de la reina a la princesa Bathilde, convirtiéndola de este modo en la rival de la doncella-cisne; las relaciones entre ella y Wieland, caracterizadas por el amor-odio, eran un motivo en espera de ser explotado psicológicamente.

El argumento, rico en pasiones y conflictos, fue adaptado, en la segunda mitad del siglo XIX, por dramatizaciones de escasa importancia, que se basaban, en general, en Simrock como fuente principal. Sólo resulta interesante el proyecto de drama de R. Wagner (1849). Wagner convirtió en obra dramática con contrapunto la cadena de los acontecimientos que aparecen sólo ligeramente enlazados en Simrock, basando el sentido de todo ello en el ansia de redención de las limitaciones de la existencia humana; la venganza de Wieland se convirtió en dominio y crecimiento de sí mismo: de la mayor desgracia le nace la capacidad de volar, que simboliza la autoliberación política y literaria.

La idea de purificación que aparece en Wagner fue recogida por varias readaptaciones neorrománticas de Wieland. En el melodrama del danés Holger Drachmann, (1894), que en el aspecto argumental se ciñe estrechamente a Oehlenschläger, la gran venganza de Völund va unida al comienzo de Ragnarök; una escena final muestra la reunión de Völund con Alvid en un mundo redimido y pacífico; el francés F. Viéllé-Griffin (*La légende aillée de Wieland le forgeron*, 1899) y Friedrich Lienhard (drama, 1905) dieron forma al dominio de la idea de venganza por medio de la idea de la belleza y del espíritu creador, encarnada en la doncella-cisne; en la obra teatral de Franz

Kranewitter (1910) la renuncia al amor fascinante de la princesa Bathilde es el comienzo de la purificación.

En contraste con esta humanización del argumento vio Peter Riedel (drama, 1906) en Wieland al representante de un mundo mítico pagano que se derrumbaba, enfrentado al cristiano victorioso representado por \*Carlomagno. De forma parecida ha acercado Gerhart Hauptmann otra vez al mito el argumento comprimido por él en la más intensa concentración dramática, en su tragedia *Veland* (1925), también de la época neorromántica; *Veland* (Wieland) satisface con su rebeldía titánica contra el destino su sed de venganza, que ha de apartarle de la doncella-cisne Herware y de la felicidad y armo-

nía encarnadas por ésta. El mundo cristiano opuesto está simbolizado por el pastor Kettill. Al interpretar la capacidad de volar como dominio del sufrimiento y triunfo de la voluntad humana, la obra de Hauptmann continuó la línea de Wagner con postura básica opuesta. En los años treinta de nuestro siglo el invento y la acción legendarios de Wieland han sido utilizados también como símbolo político y como símbolo de la aviación.

P. Maurus, *Die Wielandsage in der Literatur*, 1902; el mismo, *Nachträge I u. II*, Progr. München, 1910, 1911; *Nachtrag VI (Maschinen-Ms.)*, München, 1949; H. Mader, *Einige neuere Bearbeitungen der Wielandsage*, tesis, Viena, 1948; P. Jolivet, «La Légende de Wieland le Forgeron dans les Littératures allemande et française» (*Etudes germaniques*, 9), Paris, 1954.

# Y

**Yarico.** Ver **Incle** y **Yarico**.

**Yocasta.** Ver **Edipo**.



# Z

**Zeangir.** Ver **Mustafá.**

**Zorro, Maese.**—Ya la literatura fabulística india tuvo como protagonista al astuto chacal, al que el cuento de animales europeo substituyó más tarde por un zorro, poniéndole a éste también como rivales al león y al lobo. Las parejas de animales zorro-león y zorro-lobo fueron imitadas del modelo indio por Esopo en sus fábulas (h. 550 a. de C.), cuyas narraciones en prosa fueron trasladadas a versos latinos por Fedro (hacia el primer año de la era cristiana), Babrio (ss. II-III d. de C.) y Aviano (ss. IV-V d. de C.) creando de este modo el fundamento de la literatura fabulística europea. El longobardo Paulo Diácono (h. 785) fue el primer autor medieval que refundió la historia esopeica del león enfermo, que por consejo del zorro es curado con la piel del lobo. Aparece también incluida esta fábula en la alegórica epopeya de animales anónima *Ecbasis captivi* (930-940). Imitan también a Esopo el *Versus de gallo* de Alcuino y el *De falsidico teste* de Sedulio Scotto; del siglo XI es la fábula *Gallus et vulpes*, y de alrededor de 1100 la historia del monje-lobo *De lupo*.

El paso más importante desde la fábula aislada hasta la epopeya de animales lo dio el maestro flamenco Nivardo en su *Ysengrimus* (h. 1150). Reunió doce fábulas de la obra de Esopo y cuentos populares de animales, dando nombres individuales a cada animal (al león lo llamó Rufanus; al lobo, Ysengrimus, y al zorro, Reinardus) y concentrando la acción en los sufrimientos del lobo ocasionados por las maquinaciones del zorro. Partiendo de una victoria del brutal lobo sobre el zorro, se cuentan los actos de venganza del zorro y —como interpola-

ción— los ardides precedentes del mismo. Todo ello acaba con la espantosa muerte del lobo, que es descuartizado y comido por los cerdos. Probablemente este final sea invención de Nivardo para redondear la acción, que ya éste había ceñido más con la invención de parentescos y padrinazgos entre los animales. La epopeya recibió un sentido más allá del puro entretenimiento por su tendencia satírica contra el clero: los seglares simbolizados por el zorro triunfan sobre la ignorancia y ambición de los clérigos.

Poco después de esta estructuración del argumento en la epopeya latina, las fábulas del zorro fueron recogidas en el *Roman de Renart* (h. 1200) francés, cuyas 24 «branches» están con frecuencia menos unidas entre sí que las fábulas de Nivardo. El interés del autor «juglaresco» se hallaba más claramente concentrado en la caída del lobo, que en la victoria del zorro; así, paralelamente a la condena del lobo, se ha introducido una condena del zorro, que va a ser ahorcado por haber matado una gallina de la dama Coppé, pero que escapa a la muerte, asegurando que emprenderá en penitencia una peregrinación a Tierra Santa. Si aquí predomina la sátira contra el clero, el *Reinhart Fuchs* (h. 1200; conservado sólo fragmentariamente en el original y en una adaptación del siglo XIII) del alsaciano Heinrich der Glíchesaere, que se basa probablemente en algunas «ramas» de una etapa anterior al *Roman de Renart* francés, se caracteriza más por sus alusiones políticas, dirigidas contra el concepto cortesano del mundo: el león, que aquí no se llama, como en el *Roman*, Nobel, sino Frevel, al final es envenenado, mientras que Reinhart, se retira triunfante a su castillo. En la sátira fran-

cesa *Renart le Bestourné* de Rutebeuf (s. XIII) el zorro simboliza a los frailes mendicantes: consigue tal influencia sobre el rey, que acaba destruyendo el reino. En cambio en la obra del flamenco Willem (*Reinaert de Vos*, h. 1250) el zorro recibe su castigo: es declarado prófugo. Ya en una adaptación flamenca occidental de la obra de Willem (h. 1375) el zorro se convirtió otra vez en vencedor, y en Francia se continuó viendo en la sátira el triunfo de la avaricia y la hipocresía (*Le couronnement de Renart*, fin. del s. XIII); en la obra de Jaquemart Gelée (*Renart le Nouvel*, seg. mit. del s. XIII) un conflicto entre Nobel y Renart acaba en reconciliación, y en el alegórico-didáctico *Renart le Contrefait* (s. XIV), Renart simboliza a un enemigo de la inmoralidad, mitad como origen de ésta, mitad por lo ejemplar de los daños que causa.

Entre las adaptaciones inglesas del argumento sólo se conserva de la Edad Media la historia, basada probablemente en la segunda «branche» del *Roman de Renart*, del zorro y del gallo Chantecler, orgulloso de su canto, en la obra de Chaucer *The Nun's Priest's Tale* (h. 1387). La fábula de Marie de France (s. XIII), que tiene el mismo tema, se basa en una colección inglesa de fábulas más antigua, que se ha perdido. En 1480 el holandés Hinrek van Alkmar enfocó el *Reinaert* holandés más antiguo hacia las circunstancias sociales y eclesiásticas de su época y dotó a algunas partes de comentarios moralizantes; se hizo también popular en Inglaterra gracias a una traducción de Caxton (1481). En Hinrek van Alkmar se basa también la versión más popular del argumento, el poema épico de Lübeck, escrito en bajo alemán, *Reinke de Vos* (1498), que utilizó el argumento como espejo de la época y de los grupos sociales, atacó principalmente a los señores seculares y al clero cortesano y conservó las teorías de Hinrek referentes a la vida cortesana. Esta obra fue traducida al alemán culto, al latín, al danés y al sueco.

En 1752 Gottsched volvió a editar el *Reinke de Vos* bajoalemán y tradujo, al mismo tiempo, en prosa una versión en alemán culto del siglo XVI. En esta edición se basó el famoso poema épico en hexámetros de Goethe *Reineke Fuchs* (1794), «obra de recurso» del inquieto año revolucionario precedente, el cual se hace visible en la transformación de «maese», de adulator cortesano, en demagogo. Las versiones inglesas que imitan la epopeya bajoalemana (S. Naylor,

*Reynard the Fox*, 1844) fueron provocadas por Goethe y se basaron después en una refundición en alemán culto de K. Simrock (1847) (E. W. Holloway, *Reynard the Fox*, 1852). El nombre del enemigo de «maese», el gallo Chantecler, halla aún eco en el drama de animales satírico-alegórico *Chantecler* de E. Rostand (1910), en el que el gallo es curado de la locura de creer que su canto hace salir el sol. Existe una versión moderna americana, la de G. Owens (*The Scandalous Adventures of Reynard the Fox*, 1945).

H. Büttner, «Der Reinhart Fuchs und seine Quelle» (Büttner, *Studien zu d. Roman de Renart u. d. Reinhart Fuchs*, 2), 1891; L. A. Willoughby, *Samuel Naylor and «Reynard the Fox»*, London, 1914; J. C. Lecompte, «Chaucer's Nonne Prestes Tale and the Roman de Renard» (*Modern Philology*, 14), 1917; véanse también las competentes palabras clave en: *Verfasser-Lexikon der deutschen Literatur des Mittelalters*, 1931 y sigs.

**Zriny.** — La historia del conde húngaro Miklos Zriny, que en 1566 en la guerra de los turcos contra Austria defendió completamente aislado la fortaleza de Sziget, muriendo en una salida desesperada, mientras sus guerreros se hacían volar por los aires dentro de la fortaleza con un polvorín, es argumento para un himno nacional o para una balada popular. Ya en el año de la muerte de Zriny, una crónica rimada anónima glorificó su hazaña, y unos cien años más tarde su propio biznieto dedicó a Zriny un poema épico (Miklos Conde de Zriny, *Szigeti veszedelem*, «La caída de Sziget», 1651).

Los intentos de dramatizar el argumento fracasaron, porque tanto el protagonista como la acción carecen de toda posibilidad de desarrollo. Desde el principio, Zriny tiene conciencia de lo desesperado de su situación y su virtud consiste en resistir. Como además todas las dramatizaciones se basan directa o indirectamente en las mismas fuentes, y ninguno de los autores avanzó más allá de la materia prima histórica hacia una realización más libre, predomina una curiosa uniformidad en la dirección de la acción y en los motivos: entre los defensores existen algunas voces desaconsejadoras y desanimadas, los intentos de coacción y las promesas de los turcos son rechazados, la salida hacia la última batalla es apoyada por la actitud heroica de las mujeres. F. Werthes (*Niklas Zriny oder die Belagerung von Sigeth*, 1790) inventó un final de gran efecto, en el que la mujer de Zriny se hace

volar por los aires y a los turcos asaltantes con el polvorín al ver morir a su esposo, mientras que en Ladislaus Pyrker (*Zrinis Tod*, 1810) el conde manda poner a buen recaudo a su mujer y a su hija a través de un pasaje subterráneo. Th. Körner (*Zriny*, 1812) recogió el final de Werthes, inventó un contrapunto introduciendo escenas, poco logradas, del campamento turco y haciendo que el joven héroe Juranitsch apuñale a su amada Helena Zriny para salvarla por lo menos de caer en manos de los turcos. Una pareja de enamorados a los que, en Werthes, pertenece un hijo y, en Pyrker, una hija de Zriny, había sido introducida ya por los predecesores de Körner para animar el tenebroso cuadro guerrero. J. A. Falckh siguió

la línea del argumento cuando trasladó el drama de Körner a la forma épica y lo convirtió en una novela de caballerías (*Paul Juranitsch oder die Türken vor Sigeth*, 1828).

Los autores húngaros del siglo XIX han glorificado al héroe nacional en la canción romántica (F. Kölosey, *Zrinyi éneke*, «La canción de Zriny», y *Zrinyi második éneke*, «La segunda canción de Zriny», 1838) y en el drama patriótico (M. Jókai, *Szigetv ári vértanuk*, «El mártir de Sziget», 1860) y lo han contrapuesto satíricamente a la propia época (K. Mikszáth, *Új Zrinyiasz*, «Las nuevas Zrinyiasz», novela, 1898).

Th. Herold, F. A. C. Werthes und die deutschen *Zriny-Dramen*, 1898.